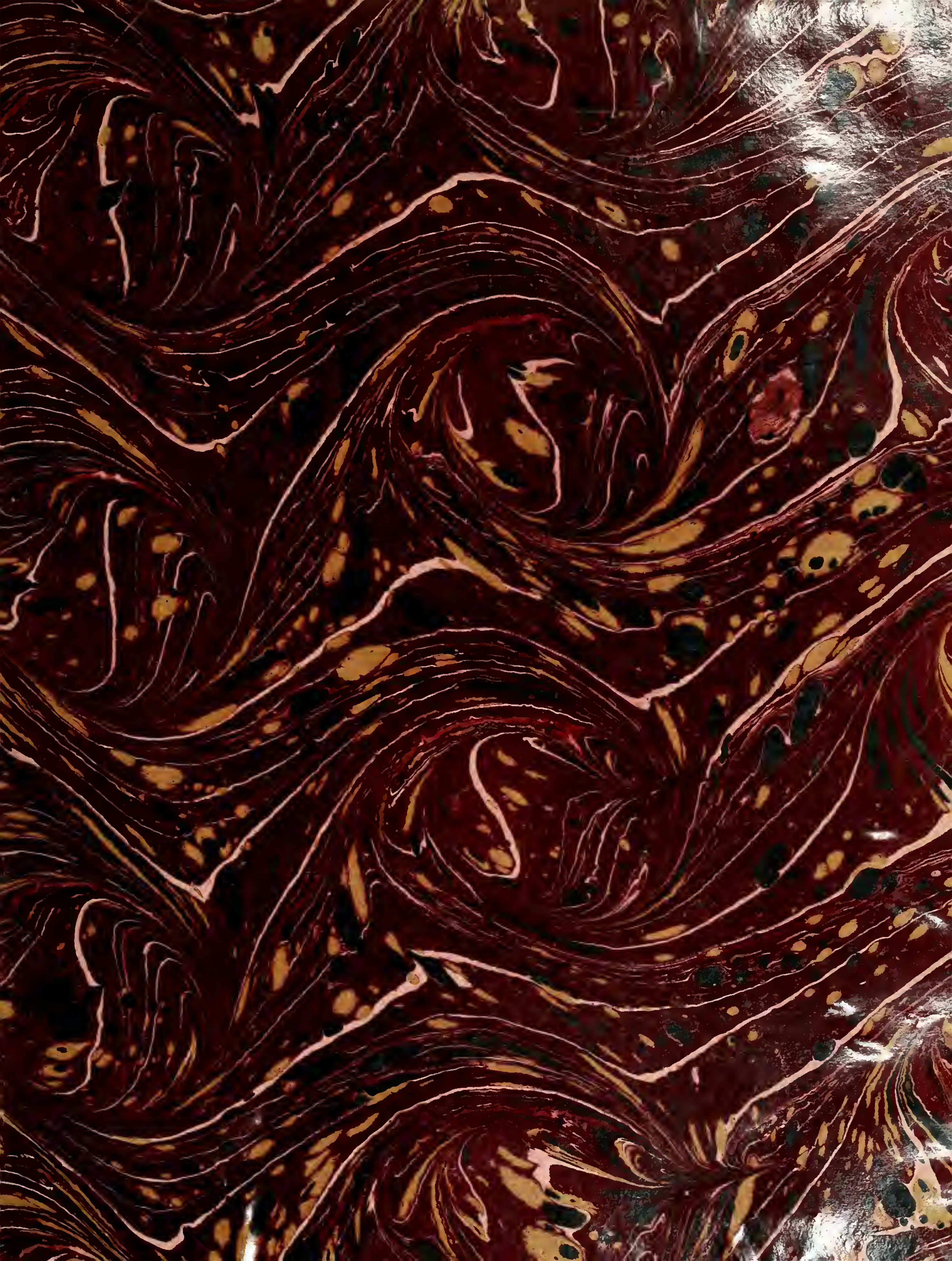

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01769929 9


EX LIBRIS ESTELLA BOAS-KOGEL



ARTUS QUELLIEN, DE OUDE

"KUNSTRYCK BELTHOUWER"

DOOR DR. JULIANE GABRIELS



MCMXXX „DE SIKKEL" ANTWERPEN

ARTUS QUELLIEN I

Van dit boek werden gedrukt vijfhonderd exemplaren, genummerd van 1 tot 500.

Dit is Nummer 261

ARTUS QUELLIEN, DE OUDE

„KUNSTRYCK BELTHOUWER"

DOOR Dr. JULIANE GABRIELS



MCMXXX

UITGEVERIJ « DE SIKKEL », KRUISHOFSTRAAT 223, ANTWERPEN



INLEIDING

In geen kultuurland ter wereld zou een meester als Quellien zonder monographie blijven.
Dr. J. DENUCÉ.

De naam Quellien of Quellinus geniet in de Nederlanden een even groot aanzien als de beroemdste namen uit de weergalooze XVIIe eeuw.

Hij schittert aan den kunsthemel met denzelfden levendigen glans als die van een Van Dyck, een Jordaens, een Brouwer, een Hals, en wordt niet verduisterd door de nabijheid van sterren van eersten rang als Rubens, Rembrandt, Duquesnoy.

En toch verloor hij in den loop der eeuwen, nadat hij van mond tot mond, van de eene generatie in de andere was overgegaan, zijn bekendheid, zooniet zijn faam. Alhoewel er te Amsterdam nog een Quellinschool, te Antwerpen nog een Quellinstraat bestaat, slaan deze benamingen terug op twee verschillende personen. Den Hollanders roept hij onmiddellijk het beeld van den geachten Artus den Oude voor den geest, van den « constrycke belthouwer », wiens beitel het stadhuis van Amsterdam tot een achtste wereldwonder maakte. Den Vlamingen herinnert hij meer den schilder Erasmus II, den begaafden leerling en navolger van Rubens. Doch iedereen schijnt te vergeten, dat minstens negen kunstenaars dezen naam beroemd hebben gemaakt.

Vergeten is, dat beeldhouwer Erasmus I nog andere verdiensten had dan enkel het licht te hebben geschonken aan Artus den Oude en Erasmus II, alsook aan Hubertus, den etser, die door zijn broers in hun roemrijke loopbaan betrokken werd.

Zoo heeft men ook niet genoeg aandacht verleend aan de belangrijke rol, door Erasmus I vervuld als schakel tusschen de Renaissance en den Vroeg-Barok.

Bijna vergeten eveneens, dat Erasmus II een zoon had, den « historiënschilder » Jan Erasmus, die bij zijn tijdgenooten hoog in aanzien stond.

Drie andere Quellien's : Arnoldus III, Henricus en Thomas, maakten als beeldhouwers naam in het buitenland, — de eerste twee in Engeland, Thomas in Denemarken.

Het waren de zoons van den schitterenden Artus II, bloedverwant en leerling van Artus den Oude, beter bekend als Artus Junior, een van de roemrijkste vertegenwoordigers van den Laat-Barok, vóór het verval (1).

Vergetelheid, inderdaad, zooniet misprijzen, was het lot der meeste beeldhouwers uit den Baroktijd.

Zulks vindt zijn verklaring in den nieuwen « klassiekerigen » XVIII d'eeuwschen tijdgeest, waarvan de tolk, Jacob Burchhardt, in zijn « Cicerone » beweert, dat in de Barok-beeldhouwkunst « ein falsches dramatisches Leben fährt ». Winckelmann (2) deelt deze meening. Immers, Bernini, de afgod van zijn eeuw, « l'idôle de son siècle », wordt door hem genoemd « le plus horrible sculpteur ».

Slechts op het einde der XIXe eeuw trachtte de kunstgeschiedenis in Duitschland voor het eerst den zin van den Barokstijl te begrijpen en beproefde hem in eer te herstellen. Zij wakkerde de algemeene belangstelling in dezen kunstvorm aan door te bewijzen, dat hij in geen geval slechts een verwilderde Renaissance is, doch veeleer een voortzetting der Gothiek, welke, een tijd van haar normale ontwikkeling afgedwaald, haar loop herneemt, ditmaal verrijkt met het erfdeel der Ouden. « De Grieksche mensch » aldus Scheffler, « schept de vormen van rust en geluk. De Gothische mensch, die van onrust en leed. En uit dit samentreffen van Griekschen en Gothischen geest, ontstond een der merkwaardigste stijlen welke de kunstgeschiedenis kent » (3).

Intusschen is men er ook heden nog ver van af, dezen stijl het recht op zelfstandig bestaan toe te kennen. In Vlaanderen, waar deze met den geest van het ras zoo volmaakt overeenstemmende kunstvorm weelderig bloeide, vermoedt men nauwelijks zijn individueel bestaan. Men kent er noch de uitdrukking « Barok », noch de beteekenis eraan verbonden : krachten in beweging, het dynamisme, welke in beginsel



I. — Ferdinand Bol, Portret van Artus Quellien de Oude. — Porträt des Artus Quellien der Ältere. — Portrait of Artus Quellien the elder. — Portrait d'Artus Quellien le Vieux. (Amsterdam, Rijksmuseum.)

tegenovergesteld zijn aan de krachten in evenwicht of in rust, welke de Renaissance beheerschen.

* * *

De kunstwerken die het onbetwistbaar karakter van den Barokstijl vertoonen worden hier te lande onder die der Renaissance gerangschikt, ofschoon zij er in alle opzichten van verschillen. Soms geeft men ze de benaming van Jezuïetenstijl, Rubensstijl, ja, Stijl Louis XVI, evenzooveel uitdrukkingen die in het beste geval slechts op een onderdeel doelen.

Is het dan verwonderlijk, dat de landgenooten van Artus den Oude, ofschoon de kracht van zijn genie beseffend, toch zijn universeele beteekenis niet hebben begrepen? Zij beperkten er zich toe zijn zoogenaamd klassieken vorm te erkennen (4), zonder te vermoeden welk overwegend aandeel hij had in de ontwikkeling van den Barok, waarin hij de gansche levenskracht, het volle vuur, de heele frischheid van zijn ras tot uitdrukking bracht. Men vergete daarbij niet, dat in deze periode twee scholen in Europa om den voorrang strijden : die van Bernini en die van Duquesnoy-Quellien, het Romaansch en het Germaansch element tegenover elkaar. En men verlieze daarbij niet uit het oog, dat het niet Bernini is die in 1642 door Richelieu naar Parijs wordt geroepen, om er de beeldhouwschool van de nieuwe Fransche Akademie te stichten, maar wel de Vlaming Frans Duquesnoy. En het is evenmin tot Bernini, dat de machtige stad Amsterdam zich zal wenden voor de verfraaiing van haar raadhuis, maar tot Artus Quellien den Oude.

Het is derhalve onmogelijk de geschiedenis der Barok-beeldhouwkunst in al deze Germaansche gewesten, de Nederlanden, Vlaanderen, Duitschland, Denemarken, Zweden, Engeland, ja, zelfs in Frankrijk te schrijven, zonder hare beide leiders te kennen, den « Fiammingo » Frans Duquesnoy en den Antwerpenaar Artus Quellien den Oude (5).

De synthese van de kunstbeweging van een bepaalden tijd willen geven zonder haar elementen te kennen, moet noodzakelijk tot een ontgoocheling voeren, zooals genoegzaam bewezen is door de zeker niet onverdienstelijke, doch volkomen ontoereikende pogingen van



II. — A. Van Dyck, Frans Duquesnoy. (Museum voor Schoone Kunsten, Brussel.)

Baert (6), van Marchal (7) en Rousseau (8) die het beproefden de geschiedenis van de Nederlandsche plastiek in de XVIIe eeuw, te schrijven. Zelfs aan Brinckmann (9), die in zijn « Barockskulptur » eenige bladzijden aan onze inheemsche kunst wijdt, gelukt het slechts met moeite, niettegenstaande de scherpte van zijn intuïtie, uit een ontoereikend materiaal de hoofdtrekken van de ontwikkeling der Vlaamsche Barok-beeldhouwkunst af te leiden.

Wij zullen op dit weinig of slecht ontgonnen terrein niet vooruitkomen zoolang het ons aan nauwgezette monografieën ontbreekt, die ons met de geteekende en gedateerde werken van de voornaamste meesters bekend maken en aldus den nog onzekeren weg met vaste lichtpunten afbakenen.

Voor den « Fiammingo » Duquesnoy, heeft Ph. Baert (10) gezorgd, en Martin Konrad (11) wijdde aan van Mildert een proefschrift. Van Notten (12) zorgde voor R. Verhulst. Onlangs heeft Kehrer (13) die van Artus den Jonge geleverd. Dank zij dezen munchener geleerde werd het verbleekte beeld van Artus Junior verlevendigd en aan de vergetelheid ontrukt. Tijdens den oorlog van 1914 ontwaarde Kehrer in de kerken van Vlaanderen enkele werken van den meester. Met een merkwaardig juiste intuïtie wist hij er de esthetische waarde van te erkennen en in « Belgische Kunstdenkmäler » wijdde hij een monografie aan den kunstenaar. Doch het moet gezegd worden, dat deze studie het stempel draagt van een al te haastig en onder kanongebulder geconcipieerd en niet voldoende gerijpt werk. Het ligt niet in onze bedoeling te roemen op een betere prestatie. Wij meenen alleen, dat, gezien de toevoeging van twee en twintig nieuwe werken van den meester, en enkele terechtwijzingen van verkeerde toeschrijvingen die wij in dit werk hier zullen aanstippen, wij meer klaarte zullen brengen in de ontwikkeling van het genie van Artus Junior, gedurende de tweede helft van de XVIIe eeuw.

Alleen de monografie van Artus den Oude, den echten Vlaming, die het meest van allen den Rubens-geest in zich omdroeg, ontbreekt in deze reeks.

Het ligt in onze bedoeling deze groote leemte aan te vullen. De uitvoering stuit op vele moeilijkheden. Een systematisch onderzoek naar Artus Quellien den Oude en zijn werk werd nog niet ondernomen.

Vita.

Zijn biografen : Kramm, Immerzeel, Marchal, Wurzbach, Nagler (14), de een beïnvloed door den andere, beperken zich steeds tot dezelfde feiten en vergissingen.

Men kan hier niet wantrouwend genoeg zijn. Er bestaat een jammerlijke verwarring onder de verschillende leden dezer familie Quellien, die zoo vruchtbaar was aan talentvolle kunstenaars.

Daarbij is het stellig niet het ergste, dat men Artus I met Artus II verwart, een vergissing die te verklaren is door de identiteit van naam en beroep en vooral door het feit van een effectieve samenwerking en van den onbetwistbaren invloed van den oude op den jongere. Even annemelijk is het, dat men den roemvollen dageraad van Artus den Oude met de deemstering van zijn vader Erasmus verwart, daar het bewezen is, dat de zoon het artistieke erfdeel van zijn vader overnam. Maar, wat moet men evenwel zeggen van zekere auteurs die niet aarzelen Artus, den beeldhouwer met Erasmus II, den schilder, te vereenzelvigen, zooals de hooggeschatte ridder Marchal, lid van de Académie Royale de Belgique het doet, voor wiens naïveteit wij niet nadrukkelijk genoeg kunnen waarschuwen.

Bronnenkritiek De Bie.

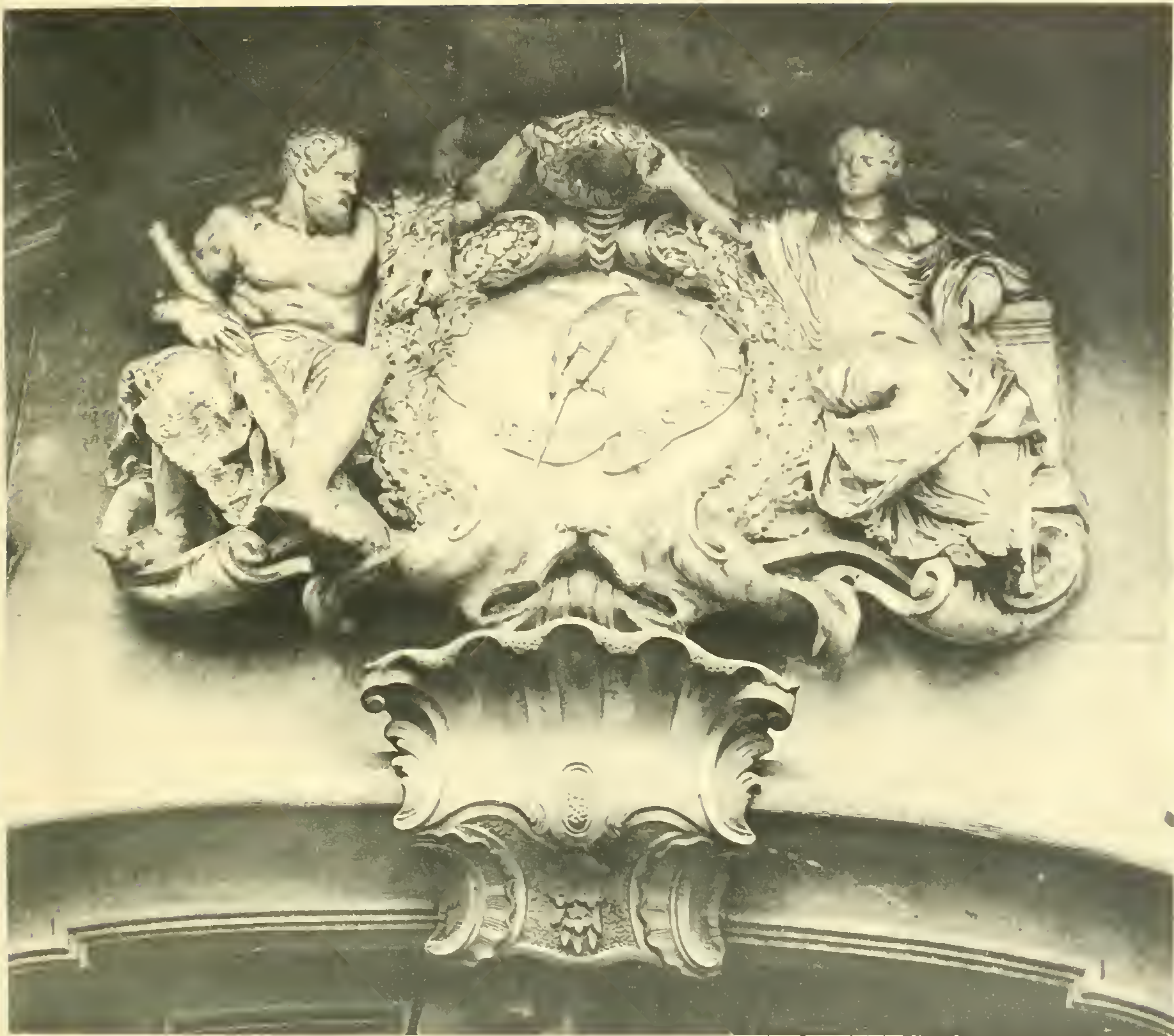
Verscheidene auteurs uit de XVIIe eeuw vermelden Artus I. De eerste is, volgens de dagteekening 1662, de dithyrambische verzenmaker Cornelis De Bie (15), de Liersche notaris, die in zijn « Gulden Cabinet », met allerlei gemeenplaatsen den kunstenaar onbeperkten lof toezwaait. Hij geeft hier enkele interessante bijzonderheden. Zoo vernemen wij, dat de kunstenaar werken uitvoerde voor Italië, Engeland, Duitschland, Denemarken en Zweden. Het schijnt, dat men aan deze bijzonderheden geloof mag hechten, want het « Gulden Cabinet » werd eenigermate met de medewerking van Artus' eigen broeder Erasmus Quellien opgesteld. Deze schreef zelfs een van de voorwoorden. Wat getuigenissen van tijdgenooten betreft, hebben we nog beters! Wij bedoelen de met de hand aangebrachte randnota's op een exemplaar van de uitgave van De Bie, bewaard in de Universiteitsbibliotheek te Bonn. Deze aanteekeningen, welke wij te Bonn gingen lezen, zijn nauwkeurig gecopiëerd naar den oorspronkelijken tekst van een exemplaar van het « Gulden Cabinet », hetwelk weleer in bezit was van Jan Erasmus Quellien, en door dezen met menige aanvullende inlichting in het Latijn verrijkt, inzonderheid de mede-

leden zijner familie betreffend. Daar geen twijfel bestaat omtrent de herkomst dezer bron, mogen we zonder aarzelen bij haar te rade gaan.

Vondel. Vondel, die Artus te Amsterdam gekend heeft, spreekt in zijn « Poezijen » (16) vaak over den kunstenaar en zijn werk. De groote dichter was ons dikwijls van groot nut bij de localiseering van meerdere kunstwerken.

Sandrart. Sandrart (17), de Duitsche schilder, die te Rome Duquesnoy bezocht juist in den tijd toen Artus zèlf daar vermoedelijk in de leer was, schijnt hem wel als kunstenaar, doch niet nader gekend te hebben, — ook later, te Amsterdam niet. Want in de korte levensbeschrijving die hij hem in zijn « Teutsche Academie » (1672) wijdt schijnt hij niet te weten dat Artus zonder nakomelingen gestorven is. Zelfs schrijft hij hem een zoon toe in den persoon van Artus II. Niettegenstaande dat, was Sandrart voor ons een waardevolle bron wegens de vriendschappelijke betrekkingen die hij met Artus' meester, den « Fiammingo » onderhield. Kernachtig en uitvoerig verhaalt hij ons de geschiedenis van dezen uitmuntenden man en genialen kunstenaar. Hij beschrijft ons zijn omgeving, strijd en triomf. Zoo herschept hij de atmosfeer waarin ook Artus te Rome leefde. De talrijke prenten welke zijn « Teutsche Academie » illustreeren, geven de antieke beelden weer, welke Sandrart in de Campagna Romana bestudeerde samen met den « Fiammingo », Algardi en Poussin, die tot dit doel een reizende akademie opgericht hadden. Wij vernemen aldus, dat juist die beelden welke de « Fiammingo » en zijn school bewonderden, die zich voor verdedigers van de rein klassieke richting uitgaven (« rigorosi imitatore della maniera greca », zooals Passeri ze noemt), in werkelijkheid gewrochten waren van het zich losser bewegende Hellenistisch-Romeinsch kunsttijdvak.

Houbraken. Houbraken (18), naar wij kunnen opmaken uit zijn « Nederlandsche Schouwburg », verschenen in 1721, schijnt goed over Artus te zijn ingelicht. Tenminste de strenge kritiek van Hofstede de Groot (19) hecht geloof aan deze getuigenissen. Houbraken heeft overigens de « bent » te Roma goed gekend en hij droeg er toe bij om den spotnaam « Corpus », waarmede de vroolijke kameraden Artus' zwaarlijvigheid begroet hadden, onsterfelijk te maken.



III. — A. Quellien de Oude, Cartouche met het drukkersmerk Plantin. — A. Quellien der Ältere, Wappen des Hauses Plantin-Moretus. — A. Quellien the elder, Armory of the house Plantin-Moretus. — A. Quellien le Vieux, Cartouches aux armes de la Maison Plantin. (Anno 1639, Plantin-Museum, Antwerpen. Fot. Haudegand.)

Ziedaar de eenige en helaas onvoldoende bronnen, waaruit wij biografische gegevens konden putten. Wij hebben ze vermeerderd door vruchtdragende opzoekingen in het Antwerpsch Stedelijk Archief. Wij hebben er twee staten van goederen van Erasmus I teruggevonden, één der beide testamenten van Artus, het koopkontrakt van zijn bezittingen in de stad en van zijn « Huysingen van Plaisantie » te Hoboken, veelvuldige kwijtbrieven met betrekking tot zijn werken, enz. Al deze oorkonden worden hier voor het eerst benuttigd. Ofschoon niet alle even belangrijk bieden ze toch vaste steunpunten voor de kennis van het leven van den meester.

Werken.

Wat zijn werken betreft, die zijn talrijk en over geheel Europa verspreid. Quellien was niet alleen een geniaal beeldhouwer maar ook een begaafd architect en een sierkunstenaar van allereersten rang. Zijn werk te Amsterdam genoot een ongemeene populariteit. Het werd in den loop van drie eeuwen door talrijke dichters bezongen onder dewelken Vondel, Huygens en Vos de beroemdsten waren (20).

Dichters : Vondel, Huygens, Vos.

Er is geen enkel reiziger, en ze zijn zeer talrijk in de XVIIe en XVIIIe eeuwen, die in het verhaal van zijn tocht door de Staten, niet eenige lovende woorden voor het beeldhouwwerk van het stadhuis van Amsterdam over heeft (21).

Intusschen was heel deze literatuur meer aan de symbolische beteekenis dan aan de esthetische waarde van Quellien's beeldende schepping gewijd. De bonte voorstelling van goden, nymphen, tritons, met de symbolische dieren en attributen, maakte een zoo levendigen indruk op de tijdgenooten van Artus, dat zelfs de rederijkerskamer de oplossing dezer mythologische raadsels als prijsvraag uitschreef.

Practisch waren deze geschriften ons van weinig nut omdat ons betere hulpbronnen ten dienste staan. In de stadsarchieven van Amsterdam vonden wij de kwijtbrieven van deze werken terug. Hieruit blijkt het onbetwistbaar vaderschap van Artus. Deze kwijtbrieven werden voor het eerst door Kroon (22) gepubliceerd in zijn klein maar uitmuntend geschrift : « Het Amsterdamsch Stadhuis » (1867). Weliswaar zijn ook hierin eenige vergissingen geslopen waarop wij later nog zullen terugkomen.

Kroon.

Verder zijn nog oorspronkelijke potaarden modellen en gips-afgietsels van deze werken in de beeldhouwafdeeling van het Rijksmuseum



IV. — A. Quellien de Oude, Epitaaf, St-Pauluskerk, Antwerpen. — A. Quellien der Ältere, Epitaf, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien the elder, Epitaphe, St-Paulus, Antwerp. — A. Quellien le Vieux, Epitaphe, St-Paul, Anvers. (Marmer, H. A., 85 m. H. beelden, 0 m. 95, anno 1644. Fot. Haudegand.)

voorhanden(23). Niet al deze modellen zijn oorspronkelijk. Verscheidene schijnen latere copieën. Andere zijn door een dikke verflaag bedorven. Wat overblijft is nochtans voldoende om de vaardigheid van Quellien te bewijzen en de benaming te rechtvaardigen, hem door Galland gegeven : « unvergleichlicher Quellin » (24).

Tenslotte hebben we nog de origineelen in steen, brons en marmer in het stadhuis zelf. Dit laatste is, helaas, van bestemming veranderd en als koninklijk paleis, vooral voor zorgvuldige studie, moeilijk toegankelijk geworden (25). Door de wijziging aan de binnenarchitectuur bevinden de werken van Artus zich niet meer in de normale voorwaarden van plaats, aanblik en belichting, waarin ze tot stand kwamen.

Hub. Quellien.

De grafische kunst had dit meesterwerk van den kunstenaar reeds tijdens zijn leven onsterfelijk gemaakt in een reeks kopergravures van Hubertus Quellien, welke in twee boekdeelen werden uitgegeven en verschillende nieuwe oplagen beleefden (26).

Wat de overige werken van Quellien betreft, tasten wij, op enkele uitzonderingen na, vooral inzake de kerken van zijn vaderstad, volkomen in het duister. De overlevering schrijft aan onzen kunstenaar zeer vrijgevig een menigte beelden, altaars, preek- en biechtstoelen en koorgestoelten toe, waarvan sommige nog bestaan, andere verdwenen zijn. Want de Sansculotten, deze nieuwe beeldenstormers, hebben niet alleen een aantal onzer kunstwerken vernietigd, gestolen of verkocht, maar ook nog onze kerkarchieven welke ons over vele twijfelachtige punten opheldering hadden kunnen geven, geplunderd.

En toch gelooven wij, dat ondanks deze leemten, de overlevering nauwelijks overdrijft. Het aandeel van Quellien in de binnenversiering van onze Vlaamsche kerken, moet zeer aanzienlijk geweest zijn, te oordeelen naar het aantal werken die uit zijn atelier stamden, ofschoon deze wel niet alle van zijn hand zullen geweest zijn.

Tessin.

Een Zweedsch architect met name Tessin (27), die in 1687 Antwerpen bezocht, vermeldt er meerdere van. Zijn woorden zijn betrouwbaar vooral waar het de Quelliens betreft, want hij was hier de gast van Jan Erasmus Quellien, den neef van Artus, dien we reeds kennen door zijn hiervóór aangehaalde bezorgdheid om den roem der familie hoog te houden.

De Wit.

De Wit (28) haalt in zijn « Kerken van Antwerpen » meer dan eens



V. — A. Quellien de Oude, « Ara Cœli », St-Goedele, Brussel. — A. Quellien der Ältere, « Ara Cœli », St-Goedele, Brussel. — A. Quellien the elder, « Ara Cœli », St-Goedele, Brussels. — A. Quellien le Vieux, « Ara Cœli », Ste-Gudule, Bruxelles. (Marmer, H. 2 m. 50, anno 1645? Fot. Beckers.)

den beroemden beeldhouwer aan. Doch hier is voorzichtigheid geboden. We zijn reeds in 1772. Sedert Artus' dood is meer dan een eeuw verloopen en waarschijnlijk betreden wij hier reeds het rijk der legende.

Bronnen uit de XIXe eeuw.

Gelukkig vonden wij inzake het voor kerken uitgevoerde werk, een onschatbare hulp in de geschriften van deze pleiade verdienstelijke en nauwgezette mannen, die omstreeks het midden der XIXe eeuw, met bewonderenswaardige objektiviteit, in een periode waarin de wetenschap nog door romantisme bezwaard was, getracht hebben de geschiedenis onzer kunst te schrijven. Wij steunen hier op Rombouts en Van Lerius (29), aan wie de eer toekomt voor het eerst de « Liggeren » te hebben gepubliceerd, dat geschiedkundig monument voor de Antwerpsche kunstschool; verder op Torfs, Genard, Van den Branden, Visschers, de Burbure e. a. (30).

Volledigheidshalve zouden hun werken moeten aangevuld worden door de publicatie van de kerkarchieven. Aan Dr. Floris Prims, die deze leemte gedeeltelijk aanvult in zijn « Geschiedenis van St-Joris-parochie en Kerk » (31), danken wij menige interessante mededeeling omtrent onze kerken.

De hoofdverdienste dezer mannen bestaat erin, dat ze de oorkonden in den origineelen tekst, zij het dan ook niet altijd publiceerden, dan toch bestudeerden. De grootste fout van de meeste vorschers die zich aan de kunstgeschiedenis van ons land interesseerden is, dat zij maar al te dikwijls niet schijnen te weten, dat de landstaal hier de Nederlandsche is. Vrijwel alle oorkonden met betrekking tot onze kunstenaars zijn in deze taal gesteld. Men kan gerust beweren, dat tot het midden der XVIIIe eeuw deze regel bijna geen uitzonderingen telt. Wie niet voor mogelijk zou houden, dat zekere geschiedkundigen geen rekening hielden met deze werkelijkheid, hoeft slechts aan Rousseau te denken. Deze beweerde nl. de geschiedenis der plastiek in de Nederlanden gedurende de XVIIe en XVIIIe eeuwen te schrijven, terwijl hij in zijn bibliografie bewijst noch een enkele Nederlandsche oorkonde, noch een of anderen Nederlandschen schrijver geraadpleegd te hebben. Welke wetenschappelijke waarde kan aan een dergelijk werk worden toegekend? En Rousseau is niet de eenige auteur wien dit verwijt treft!

Wij raadpleegden en bestudeerden persoonlijk de archieven van de St-Paulus, St-Jacobs, St-Andries en Onze Lieve Vrouwekerken (32).

De uitmuntende studies van Weismann (33) over Daniel Bosboom en in 't bizonder over Daniel Stalpaert en Jacob van Campen, de bouwmeesters van het Amsterdamsch Stadhuis, — studies in « Oud-Holland » verschenen, — waren ons van groot nut.

Het archief der Marienkirche leverde ons eenig belangrijk materiaal voor Artus' werkzaamheid in Duitschland. Voor Denemarken leverde Harry Schmidt (34) een uitmuntende studie over de « Herzogliche Gruft » door Artus in de hoofdkerk van Schleswig uitgevoerd.

Aan A. O. Vermeiren, stadssekretaris te Lier, ben ik bizonderen dank schuldig voor de mij zeer bereidwillig toevertrouwde dokumenten over de bedrijvigheid van den beeldhouwer in de Nethestad. Hetzelfde geldt voor den Heer Ebbelinck van 's Hertogenbosch, die in « Buiten » een nauwkeurige studie leverde over het Grafmonument van Graaf van Immerzeel.

Vermeylen's « Geschiedenis der Europeesche Plastiek en Schilderkunst » (35) was ons een na te streven voorbeeld, waar een zwierige, helaas niet te evenaren stijl, ten dienste staat aan een uitgebreide en veelzijdige kennis.

LEVENSBESCHRIJVING

ARTUS Quellien, de Oude, werd te Antwerpen geboren en in Onze Lieve Vrouwekerk gedoopt op 30 Oogst 1609 (zijn peter was Artus van Uhden en de meter Jacomyne de Trannoy). Hij stierf in zijn vaderstad op 23 Oogst 1668 (36) (pl. I).

Naam.

De schrijfwijze van zijn naam verschilt volgens de oorkonden. In het Vlaamsch luidt hij gewoonlijk Q u e l l ij n. Zijn broeder Hubertus geeft in zijn beroemd en veel aangehaald werk (37) de twee verschillende Latijnsche vormen op : Q u e l l i n i u s en Q u e l l i n u s. In de « Liggeren » treft men daarnaast de verbeterde schrijfwijzen aan: Q u e l l i n g h, Q u e l l i n c s, Q u e l l e n of Q u e l l i n c. In het doopregister van Onze Lieve Vrouwekerk waarin acht kinderen van Elisabeth van Uhden geboekt staan, leest men Q u e l l i n g en Q u e l i n s. Wat nu de kunstenaar zelf betreft: hij spelt zijn naam steeds Q u e l l i e n. Om deze reden, en bij gebrek aan een vaste spellingswijze (de andere familieleden, met uitzondering van Artus Junior die Quellin schrijft, verlatijnschen hem), zullen wij ons naar het voorbeeld van den meester richten en diens manier van schrijven aannemen (ill. 1).

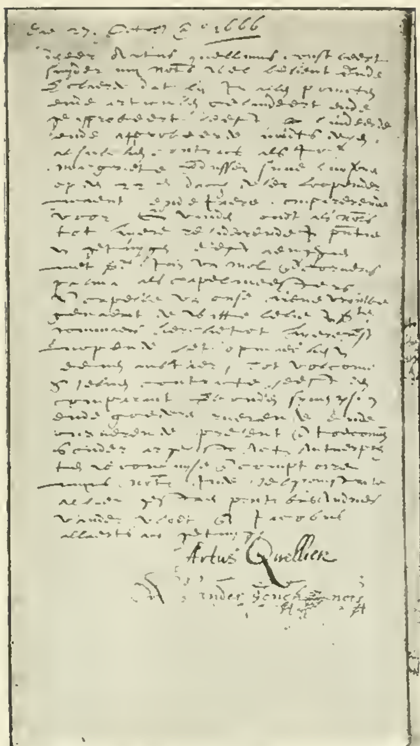
Afkomst.

Artus is, van de elf kinderen, het tweede van den naar Antwerpen uitgeweken beeldhouwer Erasmus Quellien I, die uit het Aartsbisdom Luik stamde (38), en van Betje van Uhden, zuster van den landschapschilder Lucas van Uhden, en dochter van Artus van Uhden, die aan het Hof van Engeland hoog in aanzien stond (39). De Quelliens zouden, volgens van der Zanten (40), van Engelsche afkomst zijn en zouden tot den adel hebben behoord. Hun naam zou in het Engelsch geluid hebben : Haduff.

Volgens denzelfden schrijver zouden de van Uhdens eveneens tot den gegoeden stand hebben behoord. Betje van Uhden zou niet minder dan zestien kwartieren bezeten hebben en kon daardoor ook kanunnikes worden. Wat wij hiervan gelooven mogen blijkt uit verdere inlichtingen die van der Zanten ons verschaft en waarvan hij beweert



VI. — A. Quellien de Oude, Madonna. — A. Quellien der Ältere, Madonna. — A. Quellien the elder, Madonna. — A. Quellien le Vieux, Madone à l'enfant. (Bozetto, H. 0 m. 64, Museum Rysel. Tol. Marquette, Lille.)


Artus Quellien

1. — Fac-simile contract voor het oprichten van het altaar : de « Witte Lelie » te Lier, St-Gommaruskerk, met handteekening van Artus Quellien, 1666.

ze, zooals de vorige, geput te hebben uit de « korte aanteekeningen van het geslachtsboom van wijlen Hubertus de Jaggere, langs zijn moederlijke kant », en die beslist valsch zijn. Deze de Jaggere is waarschijnlijk een zoon van beeldhouwer Frans de Jaggere, den echtgenoot van Catharina Quellien, Artus' zuster. Dat deze Hubertus niet zou geweten hebben, dat zijn oom de echtgenoot was van Marguerite Verdussen lijkt minstens onwaarschijnlijk. Toch beweert van der Zanten, dat Artus ongehuwd gestorven is.

Ziehier hoe van den Branden zich over de van Uhdens uitlaat (41). In 1553 vestigde zich binnen Antwerpen, een Brusselsch patroon-schilder en tapijtwever, Peter van Uhden genaamd, met zijn echtgenoote Maria Moons. Daar richtte hij een zeer belangrijke tapijt- en zijdeweverij op. Peter van Uhden nam nochtans een werkdadig deel aan den opstand tegen Spanje, waarbij zijn nijverheid te gronde ging. Zijn eenige zoon was Artus, die in 1644 geboren, slechts in het jaar 1687 bij de Sint-Lucasgilde optrad. Waaruit men besluiten mag, dat het vóór dien tijd was, dat hij als schilder aan het Hof van Elizabeth van Engeland fungeerde. (Blijkbaar waren de van Uhdens tijdens den opstand naar Engeland gevlucht.) Artus van Uhden werd stadsschilder te Antwerpen en huwde Jacomyne de Trannoy, die hem, op 18 Oktober 1596 een zoon, Lucas, baarde, die den beroemden landschapschilder zou worden, — Rubens medewerker.

Wat het ook zij, op 30 Oogst 1609 treden Artus van Uhden en Jacomyne de Trannoy in Onze Lieve Vrouwekerk op als respectieve peter en meter van hun kleinzoon Artus Quellien.

Uit hetzelfde « Liber Baptistorum » van Onze Lieve Vrouwekerk



VII. — A. Quellien de Oude, Madonna, zijaanzicht. — A. Quellien der Ältere, Madonna, Seitenansicht. — A. Quellien the elder, Madonna, side view. — A. Quellien le Vieux, Madone, vue latérale. (Bozetto, H. 0 m. 68, Museum Rysel. Fot. Marquette, Lille.)

(1601-1624) haalden wij nog de namen van tien andere Quelliens, allen broeders en zusters van Artus :

Erasmus : 1607. Anna : 1611. Josina : 1613. Elisabeth : 1615. Cornelia : 1617, die in den echt zou treden met Peter Verbruggen, Artus' medewerker. Hubertus : 1619, die tegelijk etser en perpectief-schilder zal worden. Josina : 1621. Maria : 1625. Joannes : 1628. Catharina : 1631. Niemand minder den Rubens was peter van deze Catharina, die later met beeldhouwer De Jaggere zou huwen.

Uit de staten van goederen door Erasmus Quellien achtergelaten en in 1642 opgesteld, blijkt, dat reeds vier van de elf kinderen op dat oogenblik overleden zijn : Anna, de twee Josinas en Joannes.

Uit een scabinale protocol van J. B. Colyns blijkt, dat op 4 Februari 1670 nog in leven zijn : Erasmus, Hubertus, Maria en Catharina.

Deze feiten worden bevestigd door Jan Erasmus Quellinus, in het Bonner exemplaar van de Bie's « Gulden Cabinet », waarin wij op bladzijde 26 als kantschrift vinden : « Erasmus, cujus pater Erasmus Quellin Leodiensis sculptor unam habuit uxorem Elisabeth van Uhden, cujus pater Reginae Elisabeth anglicae pictor fuerat, undecim habuit proles, pictores Erasmus et Hubertum, et secondum natu, Artum qui sine prole mortuus Antwerpiae sculptor preclarus fuit, 2 filias nuptas sculptoribus, senior Petro Verbruggen, et Catharina, Francisco de Jaggere » (43) en verder op bladzijde 505 : « 3 fratres, Erasmus, Artus, alias Corpus, Hubertus, alias Sarasyn pictor universalis excellit architectura pingenda... » (44).

In deze kunstenaarsfamilie oogst, naast Artus Quellien de Oude, zijn zoogenaamde neef Artus Quellien de Jonge (1625-1701), den grootsten bijval : « Alter Artus, Arnoldus Quellien cognatus et discipulus superiores qui est junior dicitur natus a St-Truyen, Antwerpiae habitans » (45) (Ill. 2).

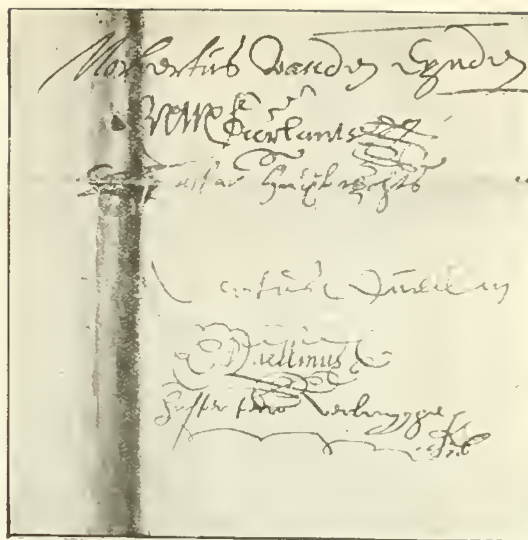
Deze was eveneens zulk een uitmuntend beelhouwer, dat in den loop der jaren de roem van den een dien van den ander zou overtreffen zoodat tenslotte beider naam en werk met elkaar werden verward (46).

Eerste leermeester van Artus.

Alle biografen zijn het er over eens, dat Artus de Oude de beginselen zijner kunst bij zijn vader leerde, wat heel natuurlijk is maar toch niet bevestigd wordt door de Liggeren waarin hij nergens als

leerling staat geboekt. Het is echter gekend dat de zonen van meesters niet in de Liggeren worden opgeteekend (47).

Over zijn kunstproductie in deze periode, tot aan zijn terugkeer uit Italië, is weinig bekend. Het schijnt nochtans vrij zeker, dat hij, vóór zijn reis naar Italië, reeds vermaardheid had verworven (48).



2. — Fac-simile handteekeningen van : Norbertus van den Eynde, Artus Quellin (junior), E. Quellinus (II), Gaspaar Pedro Verbruggen. Contract voor het afbreken van een tuin in de St-Joriskerk, 1577.

Quellien in Italië, 162?-1639.

Sandrart meldt in 1672 (49) : « Artus Quellinus von Antorf bürtig, wurde von der Natur gleichsam zu der Bilderhauerey beruffen und liesse vielfaltige Proben dieser seiner Wissenschaft in seiner Geburtstadt von sich sehen. Worauf hin er nachher (Rom) gezogen und vermittelst des Francisci Quesnoy, als welcher ihm wolgeneigt gewesen in allem das rechte Liecht überkommen... ». Dit doet vermoeden, dat hij reeds een zekeren leeftijd bereikt had vóór hij de traditioneele reis naar Italië ondernam. Indien Sandrart zich niet vergiste, moest hij reeds vooraan in de twintig geweest zijn, misschien wel 23, wat ons brengt tot de jaren 1630-1631. Wurzbach (50), integendeel, beweert, dat hij reeds zeer vroeg daarheen ging, en in 1631 naar Antwerpen terugkeerde!

Marchal (51) beweert zelfs, dat Artus de werken voor de blijde intrede van Infant Ferdinandus, de « Pompa Introitus Fernandii » (52), in het jaar 1635, onder leiding van Rubens uitvoerde. De beeltenissen der twaalf Oostenrijksche keizers, die den « Arcus Caesarea Austriaea » op de Meir opgericht, versierden, zouden van zijne hand wezen. Dit wordt ten stelligste gelogenstraft door de oorkonden, die alleen den naam van zijn vader en dien van zijn broeder Erasmus II vermelden (53). Ze zeggen trouwens heel duidelijk, dat die twaalf beelden aanbesteed werden aan Sebastiaan de Neve (leermeester van Peter Verbruggen, senior), Huybrecht van den Eynden, Pauwels van den

Mortel, Foursy Cardon en Jenin Veldeneer. Juist de afwezigheid van Artus bij de uitvoering van deze versieringen waar alle Antwerpsche kunstenaars van klein tot groot aan medewerkten kan als argument gelden voor de bewering, dat hij toen nog niet in zijn vaderstad was teruggekeerd. Aangenomen dat Artus reeds op zijn twintigste jaar naar Italië ging, zoo kon hij omstreeks 1630, toen Duquesnoy zijn Susanna in Sante Maria di Loretto opstelde, in Rome zijn aangekomen, alwaar hij vermoedelijk Sandrart, die het atelier van den beroemden beeldhouwer als vertrouwde bezocht, ontmoette (54) (pl. II).

Zonder twijfel is Quellien op het atelier van den Fiammingo ook met Algardi en Poussin, die allen tegen Bernini (55) gekant waren, in aanraking gekomen en heeft hij waarschijnlijk voor het eerst Jacob van Campen ontmoet, als wiens medewerker hij te Amsterdam zijn naam onsterfelijk zou maken. Daar werkten eveneens, als leerling, Quellien's landgenooten Rombout Pauwels van Mechelen (1625-1700?), Pierre de Fraisne, van Luik (1612-1660), L. Ledoux, van Bergen. Over zijn verder verblijf te Rome zijn wij enkel op vermoedens aangewezen. Noch Brom, noch Obreen, noch Hoogewerff (56), noch Bertolotti (57), die de archieven te Rome, betreffende de Nederlandsche kunstenaars die in de Eeuwige Stad vertoefden, bestudeerd hebben, vermelden wat over hem.

Quellien in de Bent.

Wij weten door Houbraken, dat Artus' vrienden uit de Bent hem den leuken bijnaam Corpus gegeven hadden. Deze Bent (58) is niet enkel, zooals door Houbraken voorgesteld, de groepeering waar jolige drinkebroers vergaderden tot lust en vermaak. Zij heeft inderdaad een veel ernstiger karakter gehad, vooral in de eerste helft der XVII[e] eeuw. Op kunstgebied beteekent ze te Rome, de reaktie van het Germaansch tegenover het Romaansch element. Zij ontstond in 1625 op initiatief van kunstschilder Jan Miele van Beveren (een vriend van Duquesnoy), uit een scheuring in Sint-Lucasgilde, te Rome, waarvan de meeste Noord- en Zuidnederlanders zich losmaakten om voortaan hun eigen weg te gaan, als zelfstandige groep. De aanleiding was het feit, dat de meesters van Sint-Lucasgilde aanstoot namen aan de, volgens hen wat al te realistische kunstopvattingen van de Nederlanders, die niet aarzelden de « laagste verrichtingen van onze dierlijke natuur » (il li pui vili et bassi accidenti della natura) voor te stellen.



VIII. — A. Quellien de Oude, Caryatiden, Vierschaar van het voormalig Stadhuis, Amsterdam (westzijde). — A. Quellien der Ältere, Karyatiden, Rathaus, Amsterdam. — A. Quellien the elder, Caryatides, Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Caryatides, Hôtel de ville d'Amsterdam. (Marmer, anno 1650-1654.)

Maar het Romanisme was overwonnen. De Bent voelde zich sterk genoeg om voortaan, met haar Nederlandsche leden, bij dewelken zich vele Duitschers hadden aangesloten, op eigen wieken te drijven. Is het daarbij geen typisch verschijnsel, dat Quellien, leerling van den « klassieken » Duquesnoy, reeds bij den aanvang van zijn loopbaan, met de traditie breekt? Want lid van de Bent zijn, beteekende stellig het aankleven van een beginsel, nl. vereering van de ware, gezonde natuur, afkeer van het manierisme en van de gekunsteldheid waarin de Italianen gingen ontaarden. Terloops zij opgemerkt, dat Quellien nimmer deel uitmaakte van de Antwerpsche Romanistengroep (59), waarvan nochtans zijn vader en zijn broeder Erasmus lid waren, naast den grooten Rubens en de Colyn de Nole's.

Quellien's terugkeer naar Antwerpen.

Wij bezitten dokumenten die ons bewijzen, dat Quellien reeds in 1639 uit Rome in zijn geboortestad teruggekeerd was. Zoo een kwijtschrift van Fl. 150 door Balthasar Moretus opgesteld voor betaling van het wapenschild van het geslacht Plantin-Moretus, door Quellien uitgevoerd, en dat nog immer prijkt boven den hoofdingang van het Muzeum. Deze rekening dagteekent van 12 Oogst 1639.

Het lijkt ons waarschijnlijk, dat Artus Italië verliet bij het vernemen van zijns vaders ziekte, die vermoedelijk de oorzaak werd van diens dood (22 Januari 1640) (60). In 1640 voert Artus reeds werken uit voor zijn vader (61). Wij zien hem de werkzaamheden en bestellingen van den overledene overnemen met de hulp van zijn zwager Peter Verbruggen, zooals blijkt uit den reeds aangehaalden staat van goederen van wijlen Erasmus Quellien I. Dit dokument bevat meer dan een belangrijke mededeeling aangaande het gezin Quellien. Wij kunnen er onder meer uit opmaken, dat Erasmus I een zeer gewaardeerd kunstenaar moet geweest zijn, want niet minder dan acht groote ondernemingen voor kerken, waarvan de betaling nog niet gebeurd was, staan op den staat vermeld (62). De geldelijke toestand van den vader was nochtans ook verre van schitterend. Zijn huis De Gulden Leeuw, gelegen Lombaardevest, welke Peter Verbruggen bewonen zal in 1642, was met een hypotheek bezwaard. Bij verschillende van zijn medeburgers heeft hij geld geleend, en de uitgaven overtreffen de baten en profijten met Fl. 600. Het is onze Artus die de huishuur betalen moet van de woning De Mol, gelegen Keyserstraete, waarin de weduwe



IX. — A. Qoellien de Oude, Vierschaar, voormalig Stadhois, Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Vierschaar, Rathaus, Amsterdam. — A. Quellien the elder, Court of Law, Town-Hall, Amsterdam. — A. Qoellien le Vieux, Cour de Justice, Hôtel de ville d'Amsterdam. (Marmer, anno 1650-1654.)

tot Mei 1641 in gemeenschap van goederen, met haar kinderen verblijft. Ook van een ander huis, — op de Meere, de Carmelieten toebehoorende en misschien was daar wel het atelier, den winckel, gevestigd — draagt hij den last. Artus Quellien schijnt wel den Nabab van het gezin geweest te zijn, want ook de schulden worden door hem gedelgd. In het sterfhuis koopt hij de meeste meubelen en het tinnen gerei, natuurlijk ook « de steen ende gereedschap dienende totten winckel ».

Zijn oudste broer Erasmus en hij, zullen voortaan voor Elisabeth van Uhden, hun moeder « uit sonder blijck van lievde ende affectie sorgen haar dagen lang » en Corpus zal bovendien zijn zusje Catlijne tot haar vijf en twintigste jaar onderhouden. Dit alles bewijst wel, dat Artus reeds toen een klein vermogen verzameld had, wat werkzaamheid, zoo niet vermaardheid verraadt.

Quellien's mededingers.

Het jaar tevoren was Hans van Mildert (63) overleden. De jonge, zoo juist uit Italië teruggekeerde Artus, neemt de plaats in van dengeen die vele jaren een medewerker en vriend van Rubens was geweest. Bijna gelijktijdig waren ook de belangrijkste vertegenwoordigers der Antwerpsche school, Andreas en Robbrecht Colyns de Nole (64) gestorven alsook Jan Colyns de Nole († 1642) en Lucas Faidherbe (65), de lievelingsleerling van Rubens, naar Mechelen verhuisd. Toen daarbij, in 1640, het jaar van Rubens' dood, Quellien's vader overleed, was Artus, de beeldhouwer van Antwerpen, geroepen om het rijke artistieke erfdeel van zijn voorgangers over te nemen (66).

Naast zich had hij zijn zwager en medewerker, Pieter Verbruggen den ouden, en Norbertus van den Eynde, zoon van Hubertus, die de juist voorafgaande kunstperiode vertegenwoordigde (Meester in 1621; overleden in 1656).

1640, Quellien vrijmeester.

De Liggeren van het jaar 1640-1641 deelen mede, dat Artus als vrijmeester 6 gulden bijdrage betaalde. Hieruit valt af te leiden, dat hij rond dien tijd het vrijmeesterschap verwierf met Servaes Cardon.

Quellien huwt.

In Oogst van hetzelfde jaar wordt hij de gelukkige echtgenoot van Margarete Verdussen (67), gedoopt in Onze Lieve Vrouwekerk op 7 September 1613, dochter van Joannes en van Barbara van Sauwen! Het huwelijk werd ingezegend in St-Jacobskerk te Antwerpen, dezelfde kerk welke later zoo rijk door Artus zou worden versierd. Ge-



X. — A. Quellien de Oude, Caryatide voor de Vierschaar van het voormalig Stadhuis, Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Karyatide fur das Amsterdamer Rathaus. — A. Quellien the elder, Caryatide for the decoration of the Town-Hall in Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Caryatide pour l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Bozetto, H. 0 m. 84, anno 1650, Amsterdam, Rijksmuseum. Fot. Dr. D. K.)

tuigen bij dit huwelijk waren Jan Verdussen en de onvermijdelijke Erasmus Quellien II, die bij alle gelegenheden als getuige optreedt. Elisabeth heeft het over dit huwelijk in een rekening welke vermeldt, dat zij aan de speelmans van haar zoon 33 gulden betaalde, « op sijne feste als hij bruygom was » (68).

Eerste leerling.

In 1641-1642 laat zijn eerste leerling, Jackes Janssens, zich bij hem inschrijven.

Quellien lid der « Violleren ».

In 1643-1644 wordt Artus lid van de Rederijkerskamer De Violieren, volgens de rekening welke vermeldt: « ontfang van de nieuwe liefhebbers voor haar incomgelt... : van Artus Quellinus, beelthouwer g. 18... ». De jonge meester geeft meer dan eens blijken van liefde voor de letteren. Zijn broeder Erasmus zal hem daar trouwens wel in aangemoedigd hebben, want deze had niet alleen intiemen omgang met de muzen, maar had daarnaast ook nog den titel verworven van meester in de wijsbegeerte, gaf zelfs een « Philosophia » uit, dewelke wij tot ons leedwezen, niet konden terugvinden (ill. 3).

En meer dan bij welk kunstenaar uit dien tijd ook, kan men aan beider kunstproductie den invloed der letteren merken. Deze laatsten waren in de Zuidelijke Nederlanden in verval geraakt. Weliswaar hadden zij zich gespiegeld aan de Grieksch-Latijnsche kunst, doch zonder in haar dieper wezen door te dringen; alleen het oppervlakkige en uiterlijke werd er van overgenomen, (deze laatste bijzonderheid is van belang met het oog op Quellien's latere ontwikkeling) i. e. het picturaal element: namen van goden en mythologische onderwerpen. Uitzondering vormen nochtans Ogier's kluchten, die nog frisch en spontaan aandeden (69).

Wellicht hebben op Sint Lucasdag 1644, Artus en zijn jonge vrouw de eerste opvoering bijgewoond van « De Hooveerdigheid », een van Ogier's « Seven Hooftsonde » (70), op verschillende tijdstippen voor De Violieren of De Olijftak ten tooneele gebracht. Wij vinden inderdaad geboekt : « Artus Quellien en zijne vrouw : voor maeltijt en voor jaercosten — 16 gulden » (71).

1643 - 1644, Quellien's tweede leerling

Hetzelfde jaar laat een nieuwe leerling zich bij hem inschrijven : Hendricus Quellien of Heynricus Quellinus, waarschijnlijk een broer van Artus II, maar mogelijk ook Artus II zelf, want wij vinden dezen nergens op een andere plaats in de Liggeren vermeld.

1645. In April 1644 had hij het voornemen op reis te gaan want we vinden hem ingeschreven in het Paspoortenboek van Antwerpen (72). Hetzelfde jaar duikt hij in Frankrijk op.

In 1645 woont hij, ditmaal zonder zijn vrouw, de uitvoering bij van een andere klucht van Ogier, « De Gramschap ».

1646. Van 1646 tot het oogenblik waarop hij naar Amsterdam geroepen werd, in 1650, wordt noch in de Liggeren noch elders van Artus Quellien te Antwerpen melding gemaakt.



3. — Portret : Erasmus Quellinus (naar een schilderij van E. Quellinus ets Petrus de Jode).

In de periode tot 1645, tijdens dewelke uit de Liggeren zijn ononderbroken aanwezigheid in de Scheldestad blijkt, gunnen ook andere nog gedeeltelijk bewaard gebleven oorkonden een kijk op zijn bedrijvigheid.

Voor Balthasar Moretus II, achterkleinzoon van Christoffel Plantin (73), vervaardigt hij twee busten voorstellende Balthasar Moretus I en Jan Moretus II, waarvoor hij betaling krijgt op 16 Mei 1642 en 22 November 1644 (74). Uit hetzelfde jaar dagteekent eveneens de bestelling van een grafsteen voor de sodaliteit van den H. Zoeten Naam Jezus in de Predikheeren te Antwerpen (75).

Wij hebben de staatsarchieven te Brussel (76) geraadpleegd in de verwachting er een rekwest in terug te vinden van Quellien aan de regeerders om als hofbeeldhouwer te mogen fungeeren. Deze gewoonte lag in de zeden van den tijd en wij zien niet in waarom Quellien, die talent en naam genoeg bezat, niet evengoed aanspraak op dezen titel zou gemaakt hebben als zijn tijdgenoot Hieronymus Duquesnoy, die zijn « request aan Koning Philips van Spangien in 1652 » met welslagen bekroond zag. Maar Artus had waarschijnlijk andere plannen, tenzij de daarop betrekking hebbende dokumenten verdwenen zijn.

Artus in Frankrijk. Rond 1644 duikt Artus in Lyon op. Houbraken (77) deelt mede, dat Artus daar in gezelschap van schilder Laurens Frank in het huis

van den Antwerpschen koopman Houwaert woonde, wiens jongste dochter met den schilder Jan Asselijn trouwde, terwijl de oudste met Nicolaas Helt, alias Stokade in den echt trad. Het was deze Stokade die later het portret van Artus maalde (78). Nadere bijzonderheden omtrent den duur van zijn verblijf in Frankrijk, omtrent het doel zijner reis en zijner bezigheden aldaar, hebben we tot hiertoe niet kunnen ontdekken. Wij meenen dat hij aldaar zijne medewerking verleende aan de versiering van de kapel te Fontainebleau. « Dans la voussure au dessus de la porte, quatre enfants font un concert ». Deze verraden Quellien stijl. Misschien werkte hij ook in Lyon (79).

De mogelijkheid bestaat dat hij verschillende jaren in Frankrijk verbleef. Men herinnere zich in dit verband, dat Mazarin, in 1648 de kunstakademie te Parijs opende en dat Frans Duquesnoy als leider der afdeeling Beeldhouwkunst, reeds door Richelieu in 1642 naar Parijs ontboden was, maar tijdens zijn reis naar Frankrijk te Liverno overleed (1643), tevens, dat Gerard van Opstal, leerling van Hans van Mildert, een van de twaalf medestichters dezer akademie was. Frankrijk koesterde in de eerste helft der XVII eeuw een heiligen schrik voor Bernini's buitensporigheden, en gaf de voorkeur aan die vormen van de kunst, die doordrongen waren van den Rubeniaansch-Vlaamschen geest. Frankrijks uitverkoren beeldhouwer was Puget, die wat later dan Quellien optreedt (1622-1694), en deze voorkeur genoot omdat, zooals de Fransche historicus het heet : « Il avait dans ses œuvres le sentiment des carnations vivantes de Rubens dont il fit passer dans le marbre l'opulence et la souplesse!... ». Deze hoogschatting der Vlaamsche beeldhouwkunst, zoowel in de Romeinsche school, met Duquesnoy, als in haar autochtonen aanhang in Rubens' omgeving, plaatst Quellien in een bijzonder licht. Opmerkenswaardig is het feit dat een leerling van Peter Verbruggen: Marten van den Boogaert een belangrijke rol aan het Hof van Louis XIV speelde.

Misschien is het wel tijdens de onopgehelderde periode 1645-1650, dat hij zich een tijdlang aan het Hof van Christina van Zweden ophield. Wij zien hem nochtans in 1647 als een meteoor in de Staten opduiken.

Quellien in Holland.

Sedert 1646 was men te Amsterdam reeds ijverig bezig met de voorbereidende werken voor het nieuw stadhuis. Het sloopingswerk, waardoor het terrein moest vrijkomen, het inheien der 4.000 palen



XI. — A. Quellien de Oude, Karyatide voor de Vierschaar van het voormalig Stadhuis van Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Karyatide fur das Amsterdamer Rathaus. — A. Quellien, the elder, Caryatide for the decoration of the Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Caryatide pour l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Detail plaat X. Fot. Dr. D. K.)

bestemd om het gebouw te dragen, waren aan gang, en op 28 Oktober 1648 vond het plechtig leggen van den eersten steen plaats (80). Als vrij zeker kan worden aangenomen, dat de bouwplannen reeds minstens een jaar vroeger gereed waren, en dat de kunstenaars die het werk moesten uitvoeren, toen reeds waren gepolst geworden.

1647.

Waarschijnlijk bevindt Quellien zich in Juli 1647 ter voorbereiding zijner taak, te Amsterdam. In dit jaar vermelden de dokumenten zijn naam in verband met dien van Asselijn en wel in een pikant geval. Het gaat hier namelijk over de deugdzame Lea Selin, het dienstmeisje van schilder Asselijn, die weigerde in zijn dienst te blijven zoolang onder hetzelfde dak zekere wellicht ondeugende « kneght » zou wonen. En Artus toont zich de edelmoedige verdediger van de onschuld door ten gunste van het meisje te getuigen vóór notaris van der Hoeven, vóór dewelke de zaak getrokken werd (81). Het feit, dat Artus bij Asselijn logeerde wijst er op, dat hij zich maar voorloopig te Amsterdam bevond. Trouwens, de eigenlijke werken aan het stadhuis begonnen slechts omstreeks 1650. Wij zijn nauwkeuriger wanneer we vermelden, dat op genoemd tijdstip de eerste betalingen gedaan werden voor beeldhouwwerk van het stadhuis (82).

Het is wellicht gewaagd te veronderstellen, dat Quellien, om zich beter op zijn Amsterdamsche werkzaamheden te kunnen voorbereiden, een nieuwe reis naar Italië ondernam (83). Buiten de stijl-kritiek hebben wij geen enkel argument om deze hypothese te staven. Het is echter duidelijk, dat de kunstenaar in het begin van de vijftiger jaren sterk onder den invloed staat van den barokken Antiek, bijzonder van den Laocoon, wat vroeger in zijn Antwerpsche periode minder het geval was.

Quellien te Amsterdam, 1650-1664.

Na deze, spijts alle navorsching, nog niet opgehelderde jaren, bewijst de gemeenteraad van Amsterdam Quellien de hooge eer, hem te beroepen tot de verfraaiing van het nieuw Stadhuis. De eer was des te treffender aangezien Amsterdam toen het toppunt van zijn grootheid bereikt had. De Amstelstad was inderdaad zoo schoon, zoo rijk en machtig, dat Monsieur de Payen over zijn reis door de Staten, in 1657, met bewondering schrijft : « on ne fait point de difficulté de la nommer le miracle du monde, son nom est respecté par toute la terre et son mérite est connu des peuples les plus éloignés » (84).

Hoogstwaarschijnlijk was het op aanraden van van Campen, den genialen bouwmeester van het Stadhuis (85), dat de stad Amsterdam zich tot den Antwerpschen meester wendde. Baldinucci deelt mede, dat van Campen die ook schilder was, de grootste bewondering voor Rubens koesterde. Tot staving hiervan moge gelden, dat van Campen zijn artistieke medewerkers bijna uitsluitend te Antwerpen zocht. Merkwaardig genoeg zien wij den meester van het Hollandsche protoklassicisme, de voleinding zijner nuchtere, strenge bouwkundige scheppingen zoeken in den lossen, uitbundigen Antwerpschen Barok!... Het schijnt ons toe, dat dit dualisme in zijn kunstopvatting veel meer dan zijn « fascheux caractère » waar Huygens het over heeft in zijn brief aan Amalia van Solms (86), de innerlijke oorzaak is geweest van de tweedracht die tusschen hem en zijn medewerkers, en tenslotte ook met Quellien, tot uitbarsting kwam.

Quellien verbleef veertien jaar in het land van Rembrandt. Hij was door een kontrakt, waarvan wij den inhoud niet kennen, aan de stad verbonden. Het bestaan van dit kontrakt wordt bevestigd op 8 Januari 1664 bij de herziening van de Resolutieboeken van de stad (87). Quellien zelf zinspeelt op dit stuk in een rekwest door hem in 1664 aan de stad Antwerpen gericht, om terug binnen Antwerpen te mogen wonen. Hieruit blijkt, dat hij te Amsterdam alle privilegiën had, « die men ergen soude connen desireeren » (88), en dat hij buitendien een woonstvergoeding kreeg van 600 gulden 's jaars. Waar zijn woning gelegen was weten wij niet, waarschijnlijk niet ver van de gemeentewerkplaatsen op de Keizersgracht, waar Artus de leiding had over heel een schaar beeldhouwers. Zijn jongere broeder moet daar eveneens gewoond hebben, na 1650. Zeker is het dat hij voordien nog te Rome verbleef (89).

In 1652 is Hubertus reeds te Amsterdam, waar hij, samen met
H. Quellien. Daniel Stalpaert het testament van Asselijn onderteekent (90).

Hubertus Quellien's « Voornaamste Statuen ende Ciraten van het konstrijck Stadthuys van Amstelredam » prima et secunda pars, welke hij in een groot prentenalbum (1655 en 1663) uitgaf, zijn zooals de titel vermeldt : « Geteekent ende geëtst ende gedruckt ten huyse van Artus Quellinus ».

van Campen. Een andere gast van het huis was van Campen, die, zooals de stads-

rekeningen vermelden, bij Quellien logeerde telkens wanneer de werken aan het Stadhuis hem naar Amsterdam riepen, tot de oneenigheid kwam, waarover Weissmann heel uitvoerig vertelt en die ten slotte op de scheiding van de twee kunstenaars uitliep (ill. 4).



4. — Portret : Jacob Van Campen, architect van het Stadhuis van Amsterdam

Konflikt met van Campen.

Een scherpe mededinging uitgebroken tusschen van Campen en Stalpaert, een invloedrijk doch weinig geniaal man, en sedert 1648 (91) officieel stadsbouwmeester, eindigde met de volkomen verdringing van Jacob van Campen.

Het schijnt, dat de Quelliens geheel en al partij trokken voor Stalpaert. In ieder geval, een naamloos smaadschrift, zonder twijfel door van Campen zelf geïnspireerd en inzonderheid tegen Stalpaert gericht, spaart ook de gebroeders Quellien niet. Een klacht werd 7 September 1654 bij notaris van de Venne neergelegd (92), tegen de publieke verspreiding van dit pamflet door Vennecool, teekenaar van van Campen, in een herberg, genaamd de « Apensnijder ». Het gewraakte vers luidde als volgt :

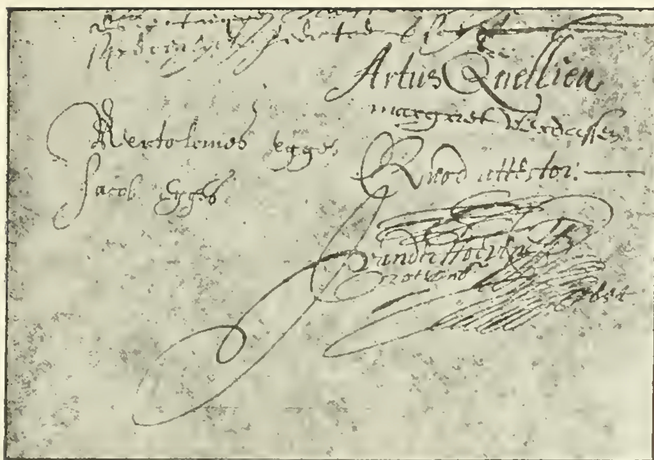
> 't Is ons niet altoos wel :
> Haet en Quel die volgen fel
> Ja d'Heer van Campen zelfs : hoe rijck van geest, van stelling'h,
> Leeft sonder haet, te nijd, noch buyten 's anders quellingh.

Het einde van dezen strijd was, dat van Campen in December 1654 de stad verliet, lang voor de voltooiing van zijn geniale schepping, wier inhuldiging hij, het daaropvolgende jaar, niet eens bijwoonde.

Gebroeders Eggers.

De gebroeders Bartholomeus en Jacobus Eggers blijken eveneens vrienden van den huize Quellien te zijn geweest. Beiden waren beeldhouwers en werkten mede aan het stadhuis. Op 28 November 1654 treden zij als getuigen op om het testament van den meester te onder-

Quellien's testament, 1654.



5. — Fac-simile : handteekeningen van Artus Quellien en Margareta Verdussen, Bartholomeus en Jan Eggers (Testament van A. Quellien en M. Verdussen, Amsterdam, 1654)

teekenen (93). Dit dokument in extenso gepubliceerd, bevat weinige voor ons werk belangrijke bijzonderheden. Wij vernemen enkel, dat de echtgenooten Quellien, « uyt echtelijke lievde, malcanderen reciproke over ende weder overgenomineert ende geinstitueert gelijck sijl. doen mits deselv tot sijnde ofte haere eenge universele erfgenaam » (ill. 5).

Verder komen nog als bezoekers van het huis voor : de naaste en verre leden zijner familie. Buiten Hubertus, verschijnen zijn neef Artus Junior, omstreeks 1653, en zijn broeder Erasmus « famosum Apellem Antwerpiensem », die in 1656 het gewelf van de vroedschapskamer in het Stadhuis met « de verheerlijking der Stad Amsterdam » versierde (94).

Tusschen de jaren 1650-1658 leverde Artus bijna al zijn werken voor het Stadhuis. Deze geweldige productie omvatte :

Voor het inwendige : Drie ongemeen groote marmerreliefs ; vier meer dan levensgroote caryatiden ; twee standbeelden voor de vierschaar ; twaalf standbeelden van goden met hun attributen voor de gaanderijen der eerste verdieping ; honderd vier en tachtig guirlandes ; acht en tachtig kapiteelen ; tweehonderd en vijf voet akant-friezen ; zes groote imposten ; vier schoorsteenmantels, enz.

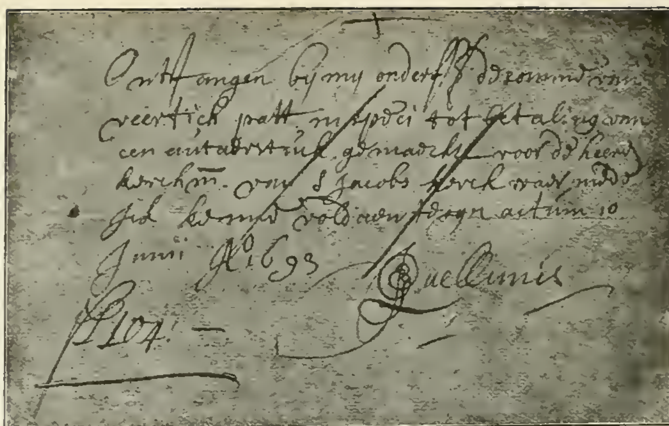
Voor de gevelversiering : de beide geweldige relief-composities en de zes bronzen beelden.

Buitendien schiep hij in hetzelfde tijdsbestek een heele reeks werken voor openbare stadsgebouwen, zooals de Oude en de Nieuwe kerk, het Spinhuis, enz.

Quellien geen stadsarchitect.

Uit al het voorgaande blijkt de verkeerde uitspraak van bijna alle biografen (95) die hem voor stadsarchitect en beeldhouwer doen doorgaan. In werkelijkheid werd Quellien in het Ambtenboek niet opge-

teekend en had hij geen vaste wedde. Elk zijner werken werd hem afzonderlijk betaald. Wat zijn persoonlijke ondernemingen betreft, daarin stond hij volkomen vrij.



6. — Fac-simile handteekening Jan Erasmus Quellinus, schilder, 1693.

Quellien even terug te Antwerpen.

In 1658 is er een onderbreking in zijn werken voor de stad Amsterdam. Quellien blijkt toen weer voor zijn geboortestad aan het werk. Zijn naam wordt er weder vernoemd in verband met opdrachten voor kerken : het koorgestoelte van St-Jacobskerk, het St-Pieterbeeld voor St-Andrieskerk. Waarschijnlijk vertoefde hij rond dien tijd te Antwerpen om deel te nemen aan de huwelijksplechtigheden van zijn zuster Catharina met Franciscus de Jaggere (13 September 1658).

Tweede testament, 1659.

Op 28 Juli laten de echtelingen Quellien in hun geboortestad, voor notaris Jacques le Rousseau, een nieuw testament opmaken; het is bijna een duplikaat van het testament van 1654, met eenige voor ons weinig belangrijke wijzigingen, behoudens dat hier vermeld wordt, dat de jonge Jan-Erasmus, neef van Artus, erfgenaam zal zijn van « alle de printen ende teekeningen in sijne sterffhuyse te bevinden » (ill. 6).

Het is jammer, dat wij van deze printen ende teekeningen geen inventaris bezitten (96).

Quellien koopt twee huysingen van plaisantie te Hoboken, 1658.

Een jaar tevoren hadden Artus en Margarete, voor de schepenen van Antwerpen een belangrijken koop gesloten. Deze bestond uit : eene huysinge van Plaisantie, metter optrekkende brugge, liggende deselve huyssinge ter drije sijde in 't water, mette hovebogaerde, schuere, stallingen ende pachtershuyssinge « ... met een groot stuk grond, gelegen in de baronie van Hoboken en verder nog eene steene huyssinge van Plaisantie met eene groote poorte aen de straete, schuere, stallingen, bogaerde ende borneputte, fronde ende alle den toebehoorten », de « Broethinne » genaamd (97).



XII. — A. Quellien de Oude, Relief, « Het oordeel van Salomon », Vierschaar van het voormalig Stadhuis Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Relief, « Das Urteil des Salomos », Vierschaar Rathaus, Amsterdam. — A. Quellien the elder, Relief, « The judgment of Salomo », Court of Law, Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Relief, « Le jugement de Salomon », Cour de Justice, à l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Marmer, anno 1652.)

Quellien bezat reeds een eigendom te Antwerpen : het huis « Het schilt van Bourgoigne », in de Cammerstraete gelegen, « tusschen het huis ende erve geheeten « den Struys », aen d'eene zijde ende thuys ende erve genaempt « Cleyn Bourgoigne » aen dandere ».

8 Januari 1655 hadden zij het van de Verdussens gekocht voor de somme van « thienduysent vijff hondert guldenen » (98). Dit bewijst ten volle, dat Artus en zijn vrouw er nooit aan gedacht hebben zich bestendig te Amsterdam te vestigen maar steeds de hoop hebben gekoesterd, naar Antwerpen terug te kunnen keeren.

Quellien en Vondel.

Tusschen Quellien en Vondel schijnen nauwe vriendschapsbetrekkingen bestaan te hebben. Deze moesten wel, meer nog dan door de gemeenschappelijke afstamming (99), door wederzijdsche bewondering en verstandhouding begunstigd worden. Stellig heeft Artus, zelf letterminnaar, lid der Violieren, zich laten bekoren door het hooge lyrisme van een Vondel, wiens « Lucifer » als een breed, grootsch opgevat fresco, het aangrijpende eener hellevaart van Rubens doorheen de eeuwen bewaard heeft (100). Vondel zelf laat nooit na blijken te geven van zijn vereering voor de persoonlijkheid en de kunst van onzen beeldhouwer. In zijn beroemd gedicht « Inwijdinghe van het Stadhuis t'Amsterdam » (101), noemt hij hem zelfs « Fidias Quellin » en in de dithyrambische bladzijden die hij hem wijdt, voelt men in dien pompeusen stijl een trek van oprechtheid. Ook talrijke gedichten van kleineren omvang bezingen verschillende werken van den beeldhouwer. Soms noemt hij hem het licht der beeldhouwkunst.

Quellien lid van Sint Lucasgilde te Amsterdam, 1654.

21 Oktober 1654 vinden wij Vondel en Quellien zijde aan zijde op het inwijdingsbanket van de nieuwe Sint-Lucasgilde. De oude Sint-Lucasschool, uit haar asch herrezen (102), nam zoowel dichters als beeldende kunstenaars op. Apollo verbroederde met Apelle, zegt Jan Vos, die aan dit feest enkele verzen wijdde getiteld « Strijd tusschen de Doodt en Natuur of Zeege der Schilderkunst » (103). En Vos somt met voldoening de beroemde namen op van de deelnemers aan dit banket. Naast Vondel en Quellien vinden wij hier Rembrandt en Bartholomeus van der Helst en ook sterren van tweeden rang schitteren aan den hemel van dezen Parnassus : Stokade, De Wit, Flink, de Koning, van Loo, Savery, van Zijl, Bronkhorst, Kalf Bol, Graat Blom en Verhulst (104).



XIII. — A. Quellien de Oude, Relief « Saturnus die zijn kinders verslindt », Galerij van het voormalig Stadhuis van Amsterdam. — A. Quellien der Àltere, Relief, « Saturnus», Amsterdamer Rathaus. — A. Quellien the elder, Relief, « Saturnus », Town-Hall in Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Relief, « Saturne dévorant ses enfants », Galerie de l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Marmer, anno 1652.)

Flink.

Ook met Govert Flink was Quellien bevriend. Deze bezat in zijn woning, Laurierstraat, een mooie verzameling beeldhouwwerk van Artus (105).

Quellien en Christina van Zweden.

Vondel onthult ons ook, dat Artus in dienst stond van Christina van Zweden :

Fortuin wou Amsterdam in 't bouwen gunstig zijn,
Toen zij, ter goeder tijd hier Fidias Quellijn,
Van 't Schelt aan d'oevers van den Aamstel nederzette,
Opdat hij zijn vernuft op ons cieraden wette,
Toen Koningin Christine in 't bloeyenst van haar tijt,
Hem als een perle had haar kroone toegewijt,
En noô dien held ontsloeg ten dienst der bondgenooten.

Het hoeft wel geen betoog, dat deze getuigenis van een tijdgenoot van groote waarde is. Het gedicht was officieel opgedragen aan den burgermeester en den raad van Amsterdam (106). Maar, wanneer dit samentreffen van den beeldhouwer met de koningin van Zweden plaatsvond, zegt Vondel, helaas, niet. Toch vinden wij een aanduiding voor de dagteekening in het vers « En noô dien held ontsloeg ten dienst der bondgenooten ». Men zal zich herinneren, dat Zweden krijgvoerde tegen Denemarken, dat op Holland steunde, — oorlog die door den Vrede van Westfalen beëindigd werd. Hieruit valt wellicht af te leiden, dat Quellien tusschen 1646 en 1648 aan het Hof van Christina verbleef als hofbeeldhouwer. Zijn benoeming te Amsterdam, dus in dienst van de vijanden van Christina, heeft deze laatste, de anders toch wel ruim denkende prinses, gedwongen hem uit politieke overwegingen uit haar dienst te ontslaan. Men weet, dat Christina van Zweden buitengewoon veel belang stelde in de Nederlandsche kultuur. Volgens Vondel zou ze zelfs onze taal gekend hebben (107). Zij vereerde Vondel met een gouden ketting. Het lijdt geen twijfel of de vorstin heeft ook Quellien's kernachtige, weelderige kunst hooggeschat. Nadere gegevens omtrent een bijzondere voorliefde van Christina voor Artus' kunst, waar en wanneer ze elkaar persoonlijk hebben leeren kennen, bezitten we niet.

Het is opmerkelijk dat de inventaris der goederen van Erasmus den schilder in 1678 een portret van Christina vermeldt, waarvan de



XIV. — A. Quellien de Oude, Relief, « Cybèle », Galerij van het voormalig Stadhuis van Amsterdam, Koper ets Hubertus Quellinus. — A. Quellien der Ältere, Relief für das Amsterdamer Rathaus, Kupferstich von Hubertus Quellinus. — A. Quelllen the elder, Relief, « Cybele », Decoration of the Town-Hall, Amsterdam, etching of Hubertus Quellinus. — A. Quellien le Vieux, Relief « Cybèle », Hôtel de ville d'Amsterdam, eau-forte d'Hubertus Quellinus. (Marmer, anno 1653.)

maker onbekend is (108). Mogelijk was dit portret een erfdeel van den reeds overleden Artus. Wij hebben inlichtingen gevraagd aan den heer hoofddirecteur van de musea te Stockholm aangaande het verblijf van Artus in Zweden en zijn werkzaamheid in dit land. Tot ons leedwezen kon hij er ons geene verschaffen.

De verzameling kunstwerken die de zwervende koningin met zooveel voorliefde op haar reizen medenam, bevatte ongetwijfeld meer dan één werk van Artus. In den inventaris die bij haar vertrek uit de Nederlanden, in 1656 (109) door notaris J. Le Rousseau opgemaakt werd van de kunstwerken en meubels die te Antwerpen achterbleven om vandaar uit naar Rome verzonden te worden, worden eenige beeldhouwwerken in ivoor, brons en zilver vermeld, zonder opgave van maker (110). Wat de bronzen beelden betreft, gelooven wij niet, dat ze van Artus' hand zouden zijn, want onze kunstenaar was niet gespecialiseerd in de kleinbrons-gieterij. De in bedoelden inventaris opgesomde voorwerpen doen ons meer denken aan groepen van Giovanni da Bologna. Blijven nog de ivoren beeldjes : « ung bast-relief d'yvoir, des petits enfants dansants; — ung Vénus et Mercure, ung Ipsis et Vénus, trois petits enfants, en yvoir » die mogelijk door Artus werden vervaardigd want deze was, zoo we De Bie gelooven mogen, in dezen tak van de beeldhouwkunst zeer bedreven. De « Apollo en de negen muzen » die Quellien voor Christina in marmer beitelde, en die door Jan Vos bezongen werden, komen niet in den inventaris voor. Maar wij houden het er voor, dat de voorwerpen in dezen inventaris vermeld diegene zijn, welke de vorstin te Antwerpen kocht of ten geschenke kreeg.

De stad Amsterdam, wenschende het terrein waarop de gemeentelijke werkplaats stond te onteigenen, verzocht Artus Quellien op 29 Februari 1664 uit te zien naar een ander lokaal waar de modellen zijner werken zouden opgesteld en bewaard kunnen worden (111).

Quellien terug te Antwerpen, 1665.

De Meester benutte waarschijnlijk deze verandering welke de gemeente Amsterdam in zijn « modus vivendi » wilde brengen om de Staten te verlaten en zich in zijn geboortestad terug te vestigen. Het is omstreeks dien tijd, dat hij aan den Magistraat van Antwerpen (112) het verzoekschrift zond waarvan we reeds vroeger gewaagden. In dit verzoekschrift verklaart hij, dat hij van alle privilegiën en voordeelen wilde afzien die hem zijn verblijf in Holland opleverden, in

de verwachting dat hij te Antwerpen zou verschoond blijven van alle burgerlijke en kerkelijke verplichtingen aan zijn waardigheid verbonden, voorhoudende dat hij zich uitsluitend aan zijn kunst wilde wijden, — « dat hij gerustelijck sijne conste conde exerceere zonder daarinne getroubleert te worden ». Dit verzoek werd ingewilligd op 8 September 1664. Quellien vertoefde evenwel nog in de Staten tot de Lente van 1665. Ten bewijze hiervoor de briefwisseling tusschen burgemeester de Graaf en Staatspensionaris Johan De Wit, wier buste Quellien geboetseerd had.

Pas op 1 Mei 1665 rekent de stad Amsterdam financieel volledig met Artus af (113).

Zijn broeder Hubertus volgde hem naar Antwerpen, nadat hij aan Frederik De Wit, voor de som van 470 gulden zijn etsplaten had verkocht. Het verkoopkontrakt is gedateerd 9 Oogst 1665. Datzelfde jaar nog verwierf Hubertus het meesterschap in Sint-Lucasgilde te Antwerpen.

De laatste vier jaren van Artus' verblijf te Amsterdam schijnt hij vooral bedrijvig geweest te zijn in de stadsgieterij waar de klokkengieter Hemony opdracht had gekregen de zes beelden, bestemd voor de gevelversiering van het stadhuis, te gieten onder toezicht van den Meester.

Intusschen leefde Artus in zijn woning, als een koning in zijn rijk, omringd door vrienden en familieleden die deelden in zijn roem.

Quellien's medewerkers te Amsterdam.

De Noordnederlandsche navorschers hebben veel moeite gedaan om naam en persoonlijkheid vast te stellen van Quellien's medewerkers aan het Amsterdamsch stadhuis. Bekend is het, dat hij door een heel leger helpers omringd was. Zulks is begrijpelijk als men de geweldige opdracht in aanmerking neemt, die hij, op naar verhouding korten tijd, uit te voeren had. Verscheidene navorschers hebben aangeraden langs den weg der stijl-analyse het aandeel van elk hunner te bepalen. Dit lijkt ons een even ondankbare als overbodige taak, want de betalingen die bijna alle op naam van Artus staan, bewijzen, dat hij alleen als verantwoordelijk schepper beschouwd werd van de werken die uit de ateliers, onder zijne leiding, kwamen (114).

De koperplaten naar deze werken geëtst dragen, behoudens enkele uitzonderingen, de initialen des Meesters : A. Q. Verscheidene zijn

zelfs voluit geteekend, dikwijls nog met de toevoeging « invenit », wat allen twijfel omtrent hun herkomst uitschakelt. Het is duidelijk, dat alle modellen in potaarde, overeenkomend met de geteekende etsen, volstrekt eigenhandig door Artus werden gemaakt. Daarna werden ze, eenmaal de modellen door den magistraat goedgekeurd, door leerlingen en medewerkers in marmer of ander materiaal uitgevoerd. Waarschijnlijk heeft de Meester er de « finishing touch » aan gegeven, er het kenmerkende van zijn stijl inprentend. Zoo deed ook Rubens die zijn leerlingen opleidde in de nabootsing zijner techniek, hen door hem ontworpen schilderijen liet uitvoeren, en zich dan er toe bepaalde er de laatste hand aan te leggen.

Zelfs bij een nauwkeurig onderzoek van de werken aan het Stadhuis (in de rekeningen van Quellien vermeld), zal men geen innerlijke afwijkingen, noch in stijl, noch in techniek vinden. Bijna alle dragen ze het kenmerk van Quellien's vinding — enkele ornamenten uitgezonderd, — ofschoon ze niet alle van dezelfde kwaliteit zijn. Op dit punt komen wij later terug. Het volsta hier enkele namen te noemen die we met zekerheid aan Artus' naam kunnen verbinden :

Artus II.

De voornaamste is Artus Junior (115) over wien de aanteekeningen van Jan Erasmus Quellien (116) vermelden : « Arnoldus Quellinus den Jonghen, hic apud cognatum artem addidicit et, postquam esset nuptus com filia Gabron, Profectus est Amstelodamum et cognatum Quellinum adiit, ut etiam in marmore impararet sculpere, quod antea nunquam feceratset mansit que ibi 2. annis quo tempore Quellinus cognatus Eius docuit eum ita ut postea multa marmorea efficeret » (117) (ill. 8).

Artus Quellien de Jonge, de zanger van den Hoog-Barok in het Noorden, de virtuoos van deze Vlaamsche beeldhouwkunst van Rubeniaansche inspiratie, die reeds zachtjes glijdt naar de subtiele sierlijkheid en de geparfumeerde gratie van den Rokoko, Artus Junior, de eerste viool in dit schitterend Antwerpsch orkest waarin Quellien Senior de aangrijpend-diepe cello laat trillen, waar Guilelmus Kerrickx de fantaske klarinet bespeelt en waar de Cornelis Van Mildert's, de De Wreese's, de Willemssens', de Verbruggen's, de van den Eynden's en de van Beveren's de talentvolle en volmaakte begeleiders waren, Artus Junior werd geboren te St-Truiden, in het Vlaamsch



XV. — A. Quellien de Oude, Putto, Museum Leningrad. (Verkoop Zepke.) — A. Quellien der Altere, Putto, Museum Leningrad. — A. Quellien the elder Putto, Museum, Leningrad. — A. Quellien le Vieux, Putto, Musée de Leningrad.



7 — Portret : Artus Quellin Junior, beeldhouwer (ets Cesar Lauwers naar een schilderij van I. de Duyts).

gedeelte van het Prinsbisdom Luik, op 2 November 1625 als zoon van Arnoldus Quellien en Maria Morren.

Kehrer heet Quellien Junior een zoon van antycksnyder Erasmus I, den patriarch van het geslacht Quellien. Hierin vergist hij zich bepaald. In 1625 was Erasmus de zeer wettige echtgenoot van Betje van Uhden en niet van Maria Morren. Is Artus II dan een onecht kind? Evenmin. Want in dat geval zou hij een broer zijn van Artus I, van Hubertus en van Erasmus. En Tessin, de Zweedsche architekt, die in 1686 Antwerpen bezoekt, in gezelschap van den schilder Jan Erasmus, zegt van Artus Junior: « Quellien, der des alten Quellin Cousin ist, hat die meisten Werke unter Handen ».

Zoodat een einde moet gemaakt aan de dwaling als zou Artus I de oom van Artus II zijn. Hij is zijn neef : kozijn, cousin, Vetter, een zoon van den onbekende Arnoldus Quellien van St-Truiden.

Artus Junior huwde Anna-Maria Gabron, op 13 September 1653 (1650-1651) werd hij meester in Sint-Lucasgilde. Vermoedelijk vertrok hij einde 1653 naar Holland. Hij vestigde er zich toen nog niet met zijn gezin want twee zijner kinderen zijn tusschen de jaren 1652-1654 te Antwerpen gedoopt : Arnoldus en Maria-Magdalena.

Zijn aandeel in het werk aan het Stadhuis, gedurende de twee jaren van zijn verblijf te Amsterdam, moet weinig persoonlijk geweest zijn aangezien hij in het marmerbeitelen nog niet verre gevorderd was. Wij weten niet waarheen hij zich begaf toen hij, in 1655, Amsterdam verliet. Mogelijk naar Italië maar geen enkele oorkonde bevestigt zulks. Eerst in 1658 vinden wij hem terug te Antwerpen.

De twee jaren proeftijd bij Artus Senior, te Amsterdam, zijn nauwelijks een samenwerking te noemen. Ten tijde van zijn verblijf aldaar



XVI. — A Quellien de Jonge, Preekstoel met allegorisch beeld, St-Walburgis, Brugge. — A. Quellin der Jüngere, Kanzel, St-Walburgiskirche, Brugge. — A. Quellin the younger, Pulpit, St-Walburgischurch, Brugge. — A. Quellin le Jeune, Chaire de vérité de l'église Ste-Walburge à Bruges. (Eikenhout, Eichenholz, Oak, Chêne, anno 1667. Fot. Denkmalpflege.)

werd aan de galerijen gewerkt : aan de twaalf godenfiguren en de festoenen. In dit gedeelte der versiering zal men dus de hand van Artus den Jonge moeten opsporen. Deze goden-beelden, ontworpen onder invloed van den neo-klassieken van Campen, behooren tot de Hellenistische fase, de minst belangrijke van Artus Senior. Later, tusschen 1670-1690, de periode welke ik de klassieke van Artus den Jonge noem, zal die invloed ook bij hem merkbaar zijn.

Ik meen zijn stijl, de « spumante » die zijn aanvangswerk kenmerkt, teruggevonden te hebben in twee timpanen der galerij (118). Deze ziekelijke « morbidezza » die zeer contrasteert met de mannelijke kracht van Artus Senior, blijkt het apanage te zijn van Artus II, reeds vóór zijn reis naar Italië. Ging hij naar Italië? Kehrer beweert van wèl. En inderdaad, al de werken van zijn tweede periode bewijzen, dat hij, evenals Duquesnoy en diens reizende akademie, den Laokoon, het Grieksch-Romeinsch Antiek, en vooral de werken uit de Hellenistische periode, de Niobiden, bestudeerd heeft.

Kehrer zegt niet wanneer hij naar Antwerpen terugkeerde. Wij weten, dat hij in 1657 bestelling krijgt van het tabernakel van het Heilig Sakrament in Onze Lieve Vrouwekerk. In Mei 1657 wordt hem een zoon geboren, waaruit blijkt, dat hij reeds einde 1656 terug uit Italië was. In Mei 1663 verwerft hij het burgerrecht te Antwerpen. In 1668 verliest hij zijn vrouw, Maria Gabron, die hem acht kinderen had geschonken. Van deze kinderen hebben er twee zich aan de beeldhouwkunst gewijd : 1. Artus III, geboren in 1653, over wien Kehrer geen woord rept, ofschoon hij in Engeland hoog in aanzien stond; het monument Thomas Tyre, in Westminster Abbey te Londen door Kehrer aan zijn vader toegeschreven, is van zijne hand (119); 2. Thomas, geboren in 1661, vervulde in Denemarken de rol welke in Holland Rombout Verhulst te beurt viel, nl. het oprichten van praalgraven voor nationale helden (120).

In 1669 treedt Artus II ten tweeden male in den echt en wel met Cornelia Volders, die hem geen kinderen schonk maar die voor hem was wat Margarete Verdussen voor Artus I was geweest : een trouwe medewerkster. Ook zij onderhandelde voor de zaken van haar man, correspondeerde in zijn naam, zorgde voor bestellingen en leveringen, stelde kontrakten op en dies meer. Met zijn nieuw huwelijk schijnt

Artus ook een nieuwe fase van zijn talent in te luiden, fase die we de klassieke zullen noemen.

Bartholomeus Eggers.

Het scheppend aandeel van Bartholomeus Eggers in de werken te Amsterdam schijnt niet belangrijker geweest te zijn dan dat van Artus den Jonge. Eggers was voorheen leerling bij Peter Verbruggen te Antwerpen. Wij vinden zijn naam vermeld in de Liggeren van 1646 (121). Verbruggen heeft hem waarschijnlijk bij zijn zwager Artus aanbevolen want van 1654 af, vinden wij hem terug als intieme vriend van het huis Quellien. Het lijdt geen twijfel dat hij Quellien's medewerker was. Tessin bevestigt dat. Hij noemt hem « der beste Bildhauer, ein Discipel von Quellin, hat unter ihme viel Dinge am Stadthause verfertigt ». Waarschijnlijk heeft hij zijn meester tijdens heel den duur van zijn verblijf te Amsterdam geholpen. De biografen van Eggers vermelden niets over een mogelijke reis naar Italië. Waarschijnlijk hebben zijn middelen hem deze kunstreis niet toegelaten. Wij weten door de Liggeren, dat hij arm was : « Een armen leerjongen, den belthouwers Peeter Verbruggen weesende arm, niet betaelt, compt hier per memorie — heet Bartholomeus Eggers ». Pas in 1662 neemt hij voor eigen rekening opdrachten aan van de markgraven van Brandenburg wier hofbeeldhouwer hij werd. Al was hij niet van talent ontbloot, toch was zijn persoonlijkheid niet markant genoeg om met die van zijn meester te kunnen wedijveren. Zijn stijl is een slaafsche navolging van dien van Artus, — mist echter diens warme levenkracht. Hem is het nochtans te danken, dat de Antwerpsche Quellieniaansche traditie tot in het hartje van Duitschland doordrong. Deze traditie droeg er ontegenzeggelijk toe bij de komst van Schüter, den vermaarden Duitschen achtiend' eeuwschen barok-beeldhouwer voor te bereiden (122).

Peter Verbruggen, 1609-1687

Ten onrechte laten de historici Peter Verbruggen doorgaan voor den leerling van zijn zwager Quellien. De Liggeren geven ons integendeel te kennen, dat Verbruggen, vóór zijn vertrek naar Italië in de leer was bij den antijcksnijer Simon de Neef (123). In 1642, even na Artus, verwierf hij den meestertitel. Wij gelooven niet, dat hij Artus naar Amsterdam heeft vergezeld. Noch De Bie (124), noch de nota's van Jan Erasmus Quellien reppen erover, alhoewel deze laatste ons inlicht over het feit, dat Peter zich te Antwerpen bij Quellien in de



8. — Portret : Peter Verbruggen, beeldhouwer (ets van Lauwers naar een schilderij van E. Quellinus)

kunst volmaken moest, of, dichter bij den tekst, nog bijleeren moest : Artem hic a Quellino Antverpiensi addidicit. Wat zou Verbruggen overigens te Amsterdam hebben uitgevoerd? We kunnen moeilijk aannemen, dat hij er zich meê tevreden zou gesteld hebben anoniem te werken onder leiding van een gelijke, wanneer hij in de kerken van Antwerpen met zijn werk zooveel faam verwerven kon. Zijn aanwezigheid te Antwerpen in Quellien's Amsterdamsche periode is bewezen. In 1652 laten zich leerlingen bij hem inschrijven. De notarieele protocollen, in het Stedelijk archief van Antwerpen bewaard (125), bewijzen Verbruggen's verblijf te Antwerpen in de jaren 1650, 1653 en 1657. In 1656 onderneemt hij terzelfdertijd belangrijke werken in Sint-Paulus- en Onze Lieve Vrouwekerk. Deze duurden tot in 1660-1661 (126). Zijn verblijf en bezigheden van 1653 tot 1656 moeten nog worden opgehelderd, hoewel het sterk te betwijfelen valt, dat hij in die periode Quellien te Amsterdam zou ter zijde gestaan hebben. Veel aannemelijker is, dat hij gedurende Quellien's afwezigheid diens atelier onder zijn leiding had. Wij kunnen bewijzen dat Verbruggen dikwijls naar ontwerpen van Quellien werkte bijv. : het orgel van Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen alsook de communiebank derzelfde. Verbruggen is een schakel tusschen A. de oude en het jongere geslacht van P. Van Schemaker en vooral van Marten van den Bogaert, die Quellien's manier in Frankrijk verspreidde (ill. 8).

L. Willemsens, 1630-1702.

De biografen van Willemsens beweren dat hij een leerling van Artus Senior was. Geen enkele oorkonde staaft echter deze bewering. Wel treedt Willemsens menigmaal op als medewerker van Artus Junior. In de Liggeren staat hij nergens als leerling ingeschreven, maar het feit dat hij pas in 1661 (127), met Sebastiaan van den Eynde





XVII. — A. Quellien de Oude, Reliefs voor de bogen der Burgerzaal in het voormalig Stadhuis van Amsterdam : a) De aarde, anno 1655; b) Het water, anno 1654. — A. Quellien der Altere, Reliefs, Amsterdamer Rathaus : a) Die Erde, Anno 1655; b) Das Wasser, Anno 1654. — A. Quellien the elder, Reliefs for the decoration of the Town-Hall, Amsterdam : a) The Earth, anno 1655 ; b) The Water, anno 1654. — A. Quellien le Vieux, Reliefs allegoriques pour l'Hôtel de ville d'Amsterdam : L'eau, anno 1655; Le feu, anno 1654.

den meestertitel verwerft, — hij was toen reeds 31 jaar oud, schijnt te wijzen op een langdurig verblijf in het buitenland. Mogelijk vergezelde hij Artus naar Amsterdam en is het in dit rijke ervaringsgebied dat Willemsens de voortreffelijke hoedanigheden heeft verworven, welke, naast zijn groote bescheidenheid, door Tessin worden geroemd : « Willemsen is sonsten auch der beste (bildhauer) und sonderlich in modellen. Hat unss viele freudschafft erwiesen, undt ist ein sehr modester man, der sich selbster nicht kennent ». Merkwaardig genoeg stelt Tessin ons Willemsens ook niet voor als leerling van Artus Senior (128).

Willemsens' kunst werd zeer geprezen door Willem van Oranje, sedert 1680 koning van Engeland (120).

Wij kennen Willemsens niet voldoende om de karaktertrekken van zijn stijl te kunnen bepalen, temeer daar zijn bekende gewrochten : het gestoelte te Wouw en talrijke altaarstukken, bijna steeds in samenwerking met Artus Junior zijn uitgevoerd. Het hoogaltaar van de hoofdkerk van Paderborn (1673) thans in het diozesanmuseum dezer stad, wijst op veel kracht en energie.

De Wit zegt, dat hij een zeer goed beeldhouwer was en dat hij bij Arnoldus Quellinus werkte, Mols voegt er bij « den Oude ». Een tamelijk recente uitspraak dus. Zijn leerling Pieter Denys Plumier bracht Quellien's sierlijke vormentaal over aan genen kant van het kanaal.

Simon Bosboom, 1614-1662.

In zijn « Gulden Cabinet » wijdt De Bie aan beeldhouwer Symon Bosboom (131) een pompeuze lofspraak, wier dubbelzinnigheid den indruk wekt, dat Bosboom een geducht mededinger van Quellien zou geweest zijn en dat zijn medewerking aan het Stadhuis voor het minst zoo belangrijk was als die van den meester :

Wat wonder wonderheyt en isser niet te zien
Aan d'Amstels schoon Stadthuys, door Bosboom en Quellin.

Ziedaar een poëtische overdrijving die Kroon (131) een halve eeuw vruchteloos getracht heeft tot meer bescheiden verhouding terug te brengen (132). Symon Bosboom, architekt-beeldhouwer-schrijver, uitgever van het geprezen boek « Cort onderwijs van de vijf colommen uyt den scherpzinnigen Vincent Schamozzy getrocken » (133), werd



XVIII. — A. Quellien de Oude, Reliefs « De stad Amsterdam door de vier werelddeelen gehuldigd », Westelijk frontispies van het voormalig Stadhuis van Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Reliefs der Westseite vom Amsterdamer Rathaus « Die vier Weltteile bringen der Stadtgöttin ihre Schätze ». — A. Quellien the elder, Reliefs of the West-side of the Town-Hall of Amsterdam « The four Continents bringing the treasures to the Goddess of the town ». — A. Quellien le Vieux, Décoration de la façade occidentale de l'Hôtel de ville d'Amsterdam « Les parties du monde rendant hommage à la pucelle d'Amsterdam. (Avendersteen, Avenderstein, Avenderstone, Pierre d'Avesnes, anno 1656.)

op 22 Februari 1651 ingeschreven als onder-meester steenhouwer van de hoofdsteenhouwerij, die onder leiding van Willem de Keyser stond. 29 Juni 1653 legt Bosboom den eed af als meester steenhouwer, ter vervanging van de Keyser. De akte die zijn handteekening draagt, bakent strikt zijn bevoegdheden en voorrechten af. Er is geen spraak van deelneming aan de beeldhouwwerken van het Stadhuis. Tot aan zijn dood zien wij hem steeds dezelfde functies vervullen, zonder dat er een oogenblik wordt gewag gemaakt van een of andere wijziging in zijn bevoegdheden. Zijn rol in de steenhouwerij, — gescheiden van de beeldhouwerij en in een ander stadsgedeelte ondergebracht — bleef beperkt tot de levering van beeldhouwwerken van ondergeschikt belang, « bijwercken » zooals De Bie ze noemt : kapiteelen, zuilen, kroonlijsten, festoenen en dgl. Zelfs op dit speciale gebied ontzegt Weissmann hem alle scheppingsvermogen, want hoe anders te verklaren, zegt hij, dat Quellien, zooals de rekeningen vermelden, verplicht is de modellen te leveren voor de festoenen, kapiteelen, pijlers en dgl. bestemd om het uitwendige van het Stadhuis te versieren? Dit argument lijkt ons echter niet voldoende om Bosboom's onkunde te bewijzen. Het feit, dat aan den leider der beeldhouwerij het ontwerpen van modellen, in de steenhouwerij uit te voeren, wordt opgelegd, kan ontstaan zijn uit de bezorgdheid om eenheid van stijl in uit- en inwendige versiering te bewaren. Wat er van zij, tegen het midden van 1653 is het grootste gedeelte van de werken op de eerste verdieping voltooid. Bosboom mag, in zijn hoedanigheid van meester steenhouwer, slechts aan de minder belangrijke werken der tweede verdieping deelnemen.

Frans de Jaggere, 1663.

Ten slotte zou de Jaggere, of de Jaghere, die den 13 September 1658 in Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen in het huwelijk trad met Catharina, Artus' jongste zuster, — Georgina de Jaggere en Erasmus Quellien waren getuigen — wel aan het Stadhuis van Amsterdam kunnen medegewerkt hebben. Levin (134) doet opmerken, dat de naam de Jaggere niet in de Liggeren voorkomt. Zulks doet veronderstellen, dat hij zijn kunst buiten Antwerpen heeft uitgeoefend. Inderdaad zien wij hem op 6 April 1663 de werken leiden van den hertogelijken grafkelder in den Dom te Sleeswijk, waarvan bestelling en uitvoering aan Artus opgedragen waren. Hetzelfde jaar overleed hij.



XIX. — A. Quellien de Oude, Groep op het Westelijk frontispies van het voormalig Stadhuis van Amsterdam, « Twee mannen een baal voortduwend ». — A. Quellien der Ältere, Relief für den Westgiebel, « Zwei Männer eine Last schiebend », Rathaus, Amsterdam. — A. Quellien the elder, Relief on the West side on the Town-Hall of Amsterdam, « Two man carrying a last. — A. Quellien le Vieux, Groupe décorant la façade occidentale de l'Hôtel de ville d'Amsterdam, « Deux hommes soulèvent un ballot ». (Bozetto, H. 0 m. 34, anno 1656, Rijksmuzeum, Amsterdam.)

Rombout Verhulst.

Onder de talrijke marmerbeelden van het Amsterdamsch Stadhuis zijn er enkele, die de initialen R. Hulst of R. V. dragen. Het zijn de initialen van den Mechelaar Rombout Verhulst (135). Terwijl de andere medewerkers van Artus steeds ongeteekende producten leverden, nam Verhulst een bevoorrechte plaats in. Tessin (136) roemt zijn talent als volgt : « Verhulst passiret hier vor der beste bilhauer... er ist in Italien nicht gewesen. Er hat ein hauffen werck an Amsterdams Rathaus gemacht ». Zijn kunst, op dat tijdstip aan die van den Fidias van het Noorden verwant, is daarom niet zonder oorspronkelijkheid. Zijn « Venus » is van een weelderige bevalligheid! Zijn halfverheven beeldhouwwerk « De Getrouwheid » en « De Bescheidenheid » vertoont zachtheid, zwierigheid en fantasie, naast groote technische vaardigheid. Deze hoedanigheden vinden wij terug in de bank der griffiers van de vierschaar, zeer waarschijnlijk uit zijn atelier afkomstig. Van Campen moet hem bijzonder genegen geweest zijn, en droeg hem, en niet Artus, de uitvoering op van de graftombe van Admiraal Tromp te Delft (1654). Verhulst toont zich in dit monument meer realist dan Quellien en ook hier is het duidelijk merkbaar, dat hij de klassieke Italië-reis niet ondernam. Men acht er hem des te meer om in de Nederlanden waar de Mechelaar Verhulst nog heden ten dage als de nationale beeldhouwer wordt opgeeischt.

Naast dezen schitterenden staf : Artus de Jonge, Eggers, Verhulst, de Jaggere, Willemsens (?) vermelden zeer oppervlakkige biografen, dat van 1650 tot 1664 verscheidene leerlingen zich bij Artus den Oude te Antwerpen lieten inschrijven. Deze biografen steunden hun bewering op de autoriteit van de Liggeren. Maar, zij vergissen zich geducht, vermits hier Artus Senior en Artus Junior klaarblijkelijk onderling verward worden. De tresorieren van Sint-Lucasgilde maken geen onderscheid tusschen beiden. Hoe duidelijk wordt alles nochtans bij oordeelkundige beschouwing. Artus Junior, in 1650 meester geworden, krijgt hetzelfde jaar zijn eersten leerling, het jaar daarop een tweeden. Artus Junior verlaat Antwerpen rond 1652 om er omstreeks 1656 terug te keeren. Alsdan komt Gabriël Grupello, de oorspronkelijkste en schitterendste van zijn leerlingen, bij hem in de leer (137), die de Quelliniaansche manier in Duitschland, aan het Hof van Jan Willem, te Dusseldorf zou overbrengen.

Artus Senior terug te Antwerpen.

Ziehier Artus de Oude in zijn geboortestad teruggekeerd, met roem en goud overladen, door de Staten met een gulden ketting vereerd (138), vast besloten zich niet meer van de kunst te laten scheiden door verplichtingen aan zijn faam verbonden.

Dat hij zich echter niet geheel kon vrijmaken bewijst het feit, dat hij de waardigheid van medewerker aan de nieuwe Akademie voor Schilderkunst te Antwerpen aannam. In 1648, het jaar waarin de Vrede van Westfalen met de sluiting der Schelde de doodsklok luidde over de Zuidelijke Nederlanden, had Mazarin te Parijs de Koninklijke Akademie voor Schilder- en Beeldhouwkunst opgericht. Reeds in 1643 werd de Fiammingo geroepen om deze Akademie te helpen inrichten, de Akademie tot wier roem later zooveel Vlamingen zouden bijdragen.

De Akademie van Antwerpen, 1864.

Vijftien jaar later, ziende dat de kunst tegelijk met den handel hun stad verliet, dachten de dekenen van Sint-Lucasgilde te Antwerpen, op initiatief van David Teniers, een middel tegen dit euvel gevonden te hebben. Zij zouden, Mazarin navolgend, een gelijkaardige inrichting als die van Parijs tot stand brengen. Een verzoekschrift door de dekenen tot den Gouverneur-Generaal gericht met het doel den steun van Spanje te verkrijgen, werd gunstig onthaald. De koninklijke toestemming tot het stichten van de nieuwe Akademie werd den 1 Oogst aan de Gilde verleend. De Koninklijke Vrijbrieven werden op 1 Oktober door den Oppersten Raad van Brabant bekrachtigd en op 18 Oktober opende de Akademie plechtig haar deuren.

Quellien vertolkte de dankbaarheid van de leden der Akademie door het in marmer vervaardigen van de buste van den Gouverneur-Generaal der Zuidelijke Nederlanden, Markies van Caracena (139).

Niets was echter bij machte het verval van de Vlaamsche Kunstschool te sluiten. Dit verval was het resultaat van de politieke gebeurtenissen, van het rampzalig traktaat van Munster, waardoor, met de sluiting der Schelde, de eertijds zoo ongemeen voorspoedige Spaansche Nederlanden tot gewissen ondergang waren gedoemd. De artistieke pool verplaatste zich naar Parijs, waaraan Vlaanderen de keur zijner kunstenaars leverde. Zij zouden er — o ironie — aanzienlijk bijdragen tot den roem van de bij uitstek Fransche eeuw, de Eeuw van Lodewijk XIV.

Trok Artus zich terug op een zijner « huysingen van plaisantie »

te Hoboken? Wij veronderstellen het, — en gaarne brengen wij hem ons voor den geest pralend in een van zijn heere-woningen, evenals Rubens en Jordaens in hun tot weelderig barok-paleis herschapen huis. Wat er van zij, lang heeft hij niet van dit milieu kunnen genieten want reeds op 23 Oogst 1668, komt de dood hem verrassen.

Artus was toen 59 jaar. Als op 6 Juli 1668 Hubertus in zijn plaats optreedt als peter van de kleine Anne-Maria Quellien, dochter van J.-E. Quellien en Cornelie Teniers (loco Arnoldi Quellinus) moet hij reeds geruimen tijd lijdend zijn geweest. Den 1 Februari 1668 was hem zijn trouwe echtgenoote Margareta ontvallen, voor wier begrafenis hij de hulp van twee ambtsbroeders « confreers » met hun « tabbaerts » (140) had ingeroepen. Erasmus volgde hetzelfde gebruik bij de begrafenis van Artus zelf (141).

Te oordeelen naar de akte der verdeeling van de goederen van Artus Quellien, opgemaakt voor notaris J.-B. Colijns in 1669 (142) waren de testamentaire erfgenamen van Artus, langs Quellien's zijde : Erasmus, Hubertus, Catharina (weduwe van Frans de Jagghere), Marie; vervolgens Marie Verbruggen, de dochter van Petrus en van Cornelie Quellien (overleden op dat tijdstip), alsook de minderjarige kinderen van deze, Suzanna en de beeldhouwers Petrus en Hendrik. De andere helft van zijn vermogen kwam aan Marie Verdussen, dochter van Jan, en non te Lier, aan diens zuster Barbara en aan de minderjarige kinderen van zijn zwager Willem. Laat ons den gelukkigen Jan-Erasmus niet vergeten, die door een bijzonder voorrecht erfde « al ende yegelijcke alle de prenten ende teekeningen in sijne (Artus') sterfhuysse te bevinden » (143).

Eenigen tijd vóór zijn dood, nl. 24 Juli 1668 (144), had Artus aan Erasmus, Hubertus, Marie Verbruggen en Catharina Quellien, alsook aan de kinderen van Cornelie, zijn twee « huysingen van plaisantie » verkocht, tegen een rente van 5.000 gulden per trimester, gedurende zijn leven te betalen, zoodanig dat deze eigendommen aan de Quelliens kwamen, ten nadeele van de Verdussens.

De echtelingen Quellien werden voorloopig begraven in St-Andrieskerk, dezelfde kerk die Artus' merkwaardig beeld van den H. Petrus bezit. Hun stoffelijk overschot werd eenigen tijd later overgebracht naar de Minderbroederskerk, om hier voor goed bijgezet te worden,





XX. — A. Quellien de Oude, Groep op het Westelijk frontispies van het voormalig Stadhuis van Amsterdam : a) Afrika; b) Amerika. — A. Quellien der Ältere, Reliefs, Westgiebel, Rathaus, Amsterdam. — A. Quellien the elder, Decoration, Westside Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Groupe décorant le frontispice occidental de l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Afgietsel van het met beton gerestaureerd originaal, Abguss, Plaster, Moulage, H. 3 m. 25, B. 2 m., Rijksmuseum, anno 1656.)



9. — Portret : A. Quellien Senior, naar een schilderij van E. Quellinus door Richard Collin gegraveerd, 1662.

volgens den wil betuigd in hun testament : « kiesende hunne sepultuere in de kercke van de Paters Minnebroeders binnen de Stadt van Antwerpen ». Tweehonderd missen werden gezongen « ter laefenis hunder siele ». Volgens de graf- en gedenkschriften (145) draagt hun grafsteen het volgende opschrift :

... ende ARTUS QUELLINUS, constigh
Beeltsnijer als tuygt het vermaert
Stadthuys van Amsterdam etc.
Sterf den 23 Augustus 1668 oudt 59 jaeren
en de Jof Margareta Verdussen sijne
wettige huysvrou sterf den 12 febr. A° 1668.
Bidt voor de sielen.

Waar deze grafsteen zich thans bevindt hebben wij niet kunnen ontdekken.

Verscheidene portretten van den meester zijn ons bekend. Moes citeert er vier (146) :

1. Een borstbeeld, gegraveerd in een medaljon op het titelblad van het « Eerste deel... » enz. uitgegeven in 1655, door Hubertus Quellien, Artus voorstellende in den ouderdom van 46 jaar. Het draagt het volgende opschrift : « Artus Quellinus, Antverpiensis, Curia Amstelodanum Statuaris. H. Quellinus, delin et sculps » (ill. 9).

2. Een ander gegraveerd portret, verluchtend de lofspraak in verzen aan den meester, door notaris de Bie, verschenen in het « Gulden Cabinet van de edele schilderkunst » (blz. 303) met de volgende aanduiding : « Erasmus Quellinus pinxit, Richardus Collin sculpsit 1662 ».

3. Het door Erasmus geschilderd portret waarvan spraak in 2. en door den etser tot model genomen. Dit portret is helaas verdwenen.

4. Een gegraveerd borstbeeld, verschenen in de « Teutsche Academie » (deel II, 3) van Joachim Sandrart en geëtst naar het schilderij van Erasmus.



XXI. — A. Quellien de Oude, Relief op het Oostelijk frontispies van het voormalig Stadhuis van Amsterdam, « De stad Amsterdam door Zeegoden gehol-digd ». — A. Quellien der Ältere, Relief auf dem Ostgiebel, Rathaus Amsterdam, « Die Holdiging der Meergottheiten ». — A. Quellien the elder, Decoration on the east gabel of the Town-Hall of Amsterdam, « The Gods of Sea rendering hommage ». — A. Quellien le Vieux, Frontispice oriental de l'Hôtel de ville d'Amsterdam, « Les divinités de la mer rendant hommage à la pucelle ». (Avendersteen, Avenderstein, Avenderstone, Pierre d'Avesne, anno 1657.)

5. Een vijfde is het borstbeeld door Nicolaas de Helt (Stokade) geschilderd, eveneens verdwenen, en waarop Vondel doelt in het gedicht op den « Nederlandschen Fidias » : Artus Quellijn, het licht der beelthouwerije onzer eeuwe, en beelthouwer van Amsterdam. Geschildert door Stokade » (147), en waarin een vrij scherpe kritiek wordt uitgeoefend op den schilder die niet in staat was geweest het portret leven in te blazen :

Stokade maalde aldus de helft van 't zichtbre deel
Van Artus Fidias, waarom hem niet geheel?
Of tevens lijf en ziel, met al haer vonken.
So heeft Quellien zich zelf in marmer uitgeklonken!

6. Het hierboven vermeld zelfportret van Quellien, thans verdwenen (marmer).

7. Wanneer we Thijs gelooven mogen (148), dan zou Artus'portret te vinden geweest zijn in een der zeven tafereelen, die de muren van den refter van St-Michielsabdij weleer versierden, en die een der schitterendste scheppingen van den historie-schilder Jan Erasmus geweest zijn. Het gold hier dan een portret gekonterfeit na het verscheiden van den meester, want bedoeld werk van Jan Erasmus werd uitgevoerd in 1672.

Al de gekende portreten van Artus stellen een gezet man voor, ineengedrongen en zwaar van lichaam en die volkomen den mallen bijnaam des meesters, « Corpus », rechtvaardigen. De lange haren, los gedragen en in het midden gescheiden, laten het intelligent en helder voorhoofd vrij. De sombere oogen hebben een scherpen, wat ironischen blik. De mond is week en wellustig, de neus recht, de hand elegant en verzorgd. De gelaatsuitdrukking verraadt waardigheid en kalme zekerheid, daarbij een tikje trots, verzacht evenwel door een licht-schalksche goedaardigheid. Deze « Titan der Kunst » moet een volmaakt eerbaar man, een gentleman geweest zijn.

8. Op het eerste zicht meent men hem te herkennen op het prachtig schilderij van Bol (A 1663), in het Rijksmuseum te Amsterdam tentoongesteld (140). De persoon welke erop wordt voorgesteld werd langen tijd gehouden voor van Campen. Thans duidt de catalogus van dit muzeum hem aan als Artus Senior. Wij aarzelen nochtans ons bij



XXII. — A. Quellien de Oude, Losse stukken, model voor het Oostelijk frontispies van het voormalig Stadhuis van Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Giebelmodel für das Amsterdamer Rathaus, Ostgiebel. — A. Quellien the elder, Pieces of a modell for the East side for the Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Modèles pour le frontispice oriental de l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Bozetto, H. 0 m. 92, B. 15 m., anno 1657, Rijksmuseum, Amsterdam.)

5*

deze uitspraak neêr te leggen. De figuur door Bol geschilderd, in zijn prachtig goudgeel kostuum, heeft statiger voorkomen, hoogmoediger trekken, minder luimige en teedere gelaatsuitdrukking. Ten andere, waarom zou Bol aan Artus de houding van een redenaar hebben gegeven? Wij twijfelen er sterk aan of het literair talent van Quellien, dat zich liet gelden in den liefhebber, het lid van « De Violieren » en der Sint-Lucasgilde van Amsterdam, zulk een weergalm zou hebben gevonden, dat het zou doen vergeten hebben, dat Artus vóór alles een geniaal beeldhouwer was. En wat zegt ons, op den achtergrond van het konterfeitsel, de marmeren Apollo? Apollo, zijn lier liefkoozend, zegt hij ons wat anders dan dat de voorgestelde persoon der dichtkunst toegewijd was? (150).

9. Ook in een portret door Jurg Ovens vervaardigd, en thans berustend in het Muzeum van Schoone Kunsten te Gent, geloof ik Artus terug te vinden.



XXIII. — Bozetto. detail pl. XXII.

ERASMUS QUELLIEN I

1584-1640

WIJ zegden reeds, dat het zeer waarschijnlijk, zooniet zeker is, dat Artus de eerste begrippen van zijn kunst bij zijn vader, « den antijcksnijder » Erasmus I, heeft geleerd.

Inderdaad, het gebruik wilde, dat de zonen van meesters, de jaarbijdrage van 4 gulden 9 st., op de leerlingen geheven door Sint Lucasgilde, niet moesten betalen. Wij vinden hun naam dan ook niet in de Liggeren terug en zijn derhalve, bij gebrek aan documenten, wat betreft hun leertijd, op veronderstellingen aangewezen. Zulks is ook het geval met onzen Artus van wien de traditie gewaagt, dat hij leerling van zijn vader was. Laat ons onderzoeken in hoeverre de overlevering gelijk heeft.

Oorspronkelijk uit het vorstendom Luik (151) (misschien wel van Sint-Truiden, in het Vlaamsch gedeelte van dien staat en waar ook Artus de jonge geboren werd), verwierf Erasmus Quellien I in 1606 (152) de waardigheid van Meester in Sint Lucasgilde te Atnwerpen. Geacht burger, vader van elf kinderen, van dewelke drie zoons zijn naam beroemd maakten, verscheidene keeren geroepen om eervolle, vleiende opdrachten uit te voeren, schijnt Erasmus toch een veeleer bescheiden rol in de artistieke beweging van Antwerpen gespeeld te hebben.

De dokumenten lichten ons uitvoerig in omtrent de talrijke titels die hij tusschen 1610 en 1627 aannam in de Sodaliteit van de Onbevlekte Ontvangenis en in de Sodaliteit der Walen. Maar aangaande zijn kunstwerk zeggen ze vrijwel niets.

Niettemin laten vele leerlingen zich bij hem inschrijven. Van 1607 tot 1613 halen de Liggeren niet minder dan zeven namen aan van leerlingen, in zijne ateliers gevormd, — hoewel geen enkele onder hen beroemd werd (153). Deze veelvuldigheid van leerlingen wijst wel op een zekere vermaardheid van Erasmus.

In het begin zijner loopbaan schijnt hij welvarend geweest te zijn,



XXIV. — A. Quellien de Oude, Een nimf op het Oostelijk frontispies van het voormalig Stadhuis van Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Eine Najade-Ostgiebel, Amsterdamer Rathaus. — A. Quellien the elder, A naiad, East gabel, Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Une Naiade, Fronton oriental de l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Afgietsel, Abguss, Plaster, Moulage, van het in beton gerestaureerd originaal, H. 3 m. 25, anno 1657, Rijksmuseum, Amsterdam.)

want op 7 Januari 1612 koopt hij een huis, « De Gulden Leeuw », gelegen Lombaardevest, 6 (154).

Eigenlijk behooren de weinig gekende werken van den meester niet tot de beeldhouwkunst, in den engeren zin van het woord. Het is veel meer houtsnijwerk en ornament. De dokumenten kennen hem overigens nooit de titels van beeldhouwer of steenhouwer toe, maar wel dien van « antijcksnijder », waarvan de beteekenis duidelijk wordt wanneer men de heel bijzondere rol beschouwt die Erasmus vervulde bij de uitvoering van de beroemde « Pompa Introitus Ferdinandi ». Terwijl de andere beeldhouwers, als Forsy Cardon, Huybrecht van den Eynde en anderen, onder leiding van Van Mildert, belangrijke werken uitvoeren, zooals de beelden van de twaalf keizers; terwijl de jonge Erasmus II, samen met Jordaens, van Thulden, De Vos en Rubens zelf, groote doeken voor deze feestelijkheden vervaardigen, ontvangt de « antijcksnijder » Erasmus I, die toenmaals de schoonste hoogte zijner loopbaan bereikt had (hij stierf in 1639), de bescheiden bestelling van twaalf Corinthische kapiteelen voor den « Arcus Philippei » (155), deze opdracht uit te voeren samen met zijn ambtgenoot Dembri. Het steenen beeld van « Hymenaeus », deze triomfbogen versierend, is niet eens van Erasmus.

Een ander, gewichtig dokument, komt, door zijn stilzwijgen omtrent Erasmus I, onze thesis staven. Is het inderdaad niet merkwaardig, dat Cornelis de Bie verzuimt den naam van Erasmus I te vermelden in zijn « Gulden Cabinet ». Dit werk verscheen om zoo te zeggen onder bescherming van Erasmus' zoon, den dichter-schilder Erasmus II, die voor deze uitgave, waarvan de meeste afbeeldingen uit zijn atelier komen, zelfs de inleiding in verzen schreef : « tot lof van M. Cornelis de Bie, autheur van dezen Boeck ». Hoe te verklaren, dat Erasmus er zelfs niet aan denkt eenige regels aan de nagedachtenis van zijn vader te wijden. Alles wordt echter duidelijk wanneer we nagaan, dat Erasmus I inderdaad slechts de « antijcksnijder », de « ornamentmaker » was, invloedrijk, zonder twijfel, maar eigenlijk toch niet behoorend tot de groep van de scheppende beeldhouwers.

Een zakelijk onderzoek van de weinige werken van dezen meester, — de echtheid ervan kan niet betwist worden —, wijzigt ons oordeel niet merkelijk. Zijn samenwerking in 1635 met van Mildert aan den « thuyn » van de kapel der Sodaliteit van den Heiligen Zoeten Naam

Jezus, in St-Pauluskerk, waarvan van Mildert tegelijk de architekt en de beeldhouwer was, heeft zich — te oordeelen naar de kleine bedragen welke aan zijn weduwe in 1640-1646 (156) betaald werden — beperkt tot werken van ondergeschikt belang. Daar deze « thuyn » van Van Mildert verdween om plaats te maken voor het monumentaal altaar van den Zoeten Naam Jezus, door Peter Verbruggen den Ouden (Erasmus' schoonzoon) kunnen wij niet uitmaken wat het werkelijk aandeel van Erasmus bij de uitvoering van dit werk kan geweest zijn. Gelukkig bezitten wij nog den preekstoel van St-Elisabethsgasthuis en het gestoelte van den Heiligen Naam Jezus, in St-Pauluskerk. Beide werken, A. 1635, bespreken wij verder.

De aard, de belangrijkheid, het getal der bestellingen, die hem werden opgedragen, het aantal zijner leerlingen en vooral de beoordeeling van werk van zijn hand, bewijzen dat hij een uitnemend vakman moet geweest zijn. Verder zullen wij zien, dat zijn zoon Artus met menige vezel van zijn veelzijdig genie ontegenzeggelijk wortelt in den vaderlijken teelgrond. Zijn kunst sluit aan bij de West-Vlaamsche laat-Renaissance, vooral door Taillebert vertegenwoordigd waarvan men een naklank vindt, in het voor 1633 opgesteld koorgestoelte van de St-Cyprianuskerk te Ninove.

Maar Erasmus' grootste verdienste ligt in het feit, dat hij zijn afstammelingen die erfelijke gave heeft overgedragen, die bijna specifiek is voor het geslacht Quellien : den uitstekenden dekoratieven zin. Erasmus II bezit dien zin in hooge mate. Max Rooses bericht (157), dat hij, na Rubens' dood, te Antwerpen de officieele schilder « de regisseur en titre » werd voor sierwerk met grootsch vertoon, bij iedere plechtige gelegenheid uit te voeren. Jan Erasmus (158), zoon van den voorgaande, bezat deze gave ook in hooge mate, zooals blijkt uit zijn « Historieschilderingen ». De etser Hubertus, die ons als schilder onbekend is, genoot onder zijn landgenooten de faam uit te munten in de perspectieven, deze bij uitstek dekoratieve kunst.

Als wij aan den Ouden Erasmus denken, komt ons steeds de middeleeuwsche voorstelling van het Oud-Christendom voor den geest, waar men de profeten ziet, staande de een op de schouders van den ander, aldus vormend een stevige levende zuil.

Zoo schraagt Erasmus dezen ongemeen befaamden stam van ornemanisten : Artus I, Hubertus I, Erasmus II, Jan Erasmus, die, met Artus II, Artus III, Thomas Quellien, tot diep in de XVIIIe eeuw reikt.

QUELLIEN TE ANTWERPEN

1639-1644

ROND 1639, het tijdstip waarop Artus vermoedelijk naar Antwerpen terugkeerde, was de algemeene toestand in de Spaansche Nederlanden bijzonder gunstig voor de ontwikkeling van de jonge beeldende kunst. De vrede, na 80 jaar strijd weêr hersteld, wachtte nog slechts op bekrachtiging.

Het Katholicisme vierde met overweldigende praal zijn overwinning op de heroverde provinciën. Overal werd ijverig gepoogd de laatste sporen van de beeldstormerij uit te wisschen, en een leger begaafde kunstenaars wedijverde onderling om oude en nieuwgebouwde kerken te verfraaien. En terwijl op het gebied van de wetenschap, de philosophie en de literatuur een onerbarmelijk strenge censuur heerschte, verlammend — bijna zooals in de ergste dagen der Inquisitie — allen geestelijken scheppingsdrang, mochten de beeldende kunstenaars zich in een bijzonder voorrecht vanwege de heerschers verheugen. Een wel zeer ongewoon feit mag het genoemd worden, dat deze heerschers op het gebied der beeldende kunst dezelfde vrije opvattingen huldigen als, in den grooten tijd, de pausen Julius II en Leo X. Zij duldden in hun tempels, naast den onschuldigen gloed van een Seghers — den « bloemenschepper onder God », zooals Huygens hem noemt —, het pantheïsme in de machtige taal van een Rubens en een Van Dijck, het wilde heidendom van een Jordaens (zelfs dan wanneer deze tot het Calvinisme behoorde) en zij versmaadden zelfs niet, in hun privégalerijen, de buitensporigheden van een Teniers naast de boertigheden van een Brouwer tentoon te stellen.

Deze verdraagzaamheid strekte zich uit tot elk gebied der beeldende kunst, en ook voor de beeldhouwkunst was dus de tijd aangebroken waarin, ook hier in Vlaanderen, de weelderige naaktheid der vrouw op de heilige plaatsen prijken zou.

Toen Quellien weer den grond zijner geboortestad betrad heerschte hier de rijpe Rubens met onbeperkte macht.



XXV. — A. Quellien de Oude, « Een triton » op de Oostelijke gevel van het voormalig Stadhuis van Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, « Ein Triton », Ostgiebel, Amsterdamer Rathaus. — A. Quellien the elder, « A triton », East gabel, Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, « Un triton », frontispice oriental, Hôtel de ville d'Amsterdam. Afgietsel, Abguss, Plaster, Moulage, van het in beton gerestaureerd originaal, H. 3 m. 25, anno 1657, Nederlandsch Museum, Amsterdam.)

De Rubensstijl, beter gezegd de Vlaamsche Barok, triomfeerde in de schilderkunst en begon ook in de beeldhouwkunst, de architektuur en de kunstnijverheid door te dringen, alsof alle innerlijke krachten van het ras, neergedrukt door het treurig politiek noodlot, zich totaal in dezen stijl ontlasten wilden, — dezen stijl, heel en al uitdrukking van gemoedsbeweging en hartstocht enn beantwoordend zoozeer aan de momenteele stemmingen.

Is dit wellicht de verklaring voor den onbeperkten bijval, welke Rubens genoot onder zijn medeburgers, die, onbewust, in hem de Vlaamsche Ziel doorvoelden, — immers hier geopenbaard? Hijzelf, niet alleen de grootste meester onder zijn tijdgenooten, doch ook de verziende organisator, had op allen het zegel van zijn genie gedrukt en ook de beeldhouwers ontsnapten niet aan zijn bijzondere belangstelling. Men kent de voorliefde die hij voor hen had en, omgekeerd, den invloed van de beeldhouwkunst op zijn eigen scheppingen.

Hans van Mildert, vriend en medewerker van Rubens, schiep meer dan één meesterwerk onder zijn leiding (159), en Faidherbe heeft nooit een ander leermeester gehad (160). Ook de de Nole's werkten met en naast Rubens. Ja zelfs Erasmus Quellien I en andere « steenhouwers » van minderen rang, steunden hem, zooals wij reeds zagen, bij de oprichting van de triomfbogen voor de beroemde « Pompa Introitus Ferdinandi ».

Zoo lijkt het ons vanzelf sprekend, dat hij zijn blikken wierp op Artus, leerling van den Fiammingo, die evenals zijn meester en als Rubens zelf, over het antieke heengestapt was zonder nochtans het erfdeel van zijn ras te verloochenen.

De mogelijkheid bestaat, dat Artus Rubens nog persoonlijk heeft gekend, maar dan slechts korten tijd. Quellien's aanwezigheid te Antwerpen is reeds in Oogst 1639 bewijsbaar, en Rubens stierf den 30 Mei 1640. De naam van zijn meester Duquesnoy, voor wien Rubens de grootste bewondering koesterde (zie brief van Rubens aan Duquesnoy, dd. 17 April 1640), zal den jongen beeldhouwer een voldoende introductie zijn geweest tot den « meester der meesters ».

Merkwaardig is het, dat de « vox populi », voor menig gewrocht den naam van den Fidias van het Noorden aan dien van den Antwerp-



XXVI. — A. Quellien de Oude, « Een Nekker », Oostelijk frontispies van het voormalig Stadhuis. — A. Quellien der Ältere, « Ein Nekker », Ostgiebel, Rathaus Amsterdam. — A. Quellien the elder, « A Triton », East gabel, Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, « Un triton », frontispice oriental, Hôtel de ville d'Amsterdam. (Afgietsel, Abguss, Plaster, Moulage, van het met beton gerestaureerd origineel, anno 1657, Nederlandsch Museum, Amsterdam.)

schen Apelles verbindt. Dit is bijvoorbeeld het geval voor de Scheldepoort te Antwerpen.

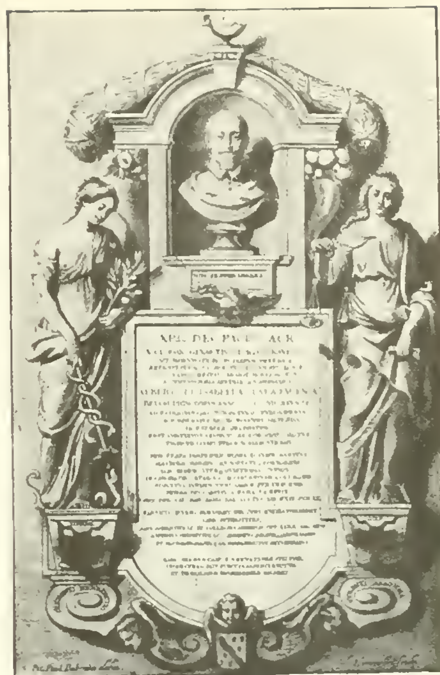
DE SCHELDEPOORT
1624

Deze poort, ook Waterpoort genoemd, werd A. 1624, den 16 April, op de Sint-Jansvliet opgericht, ter gelegenheid van de Blijde Intrede van Philips IV (161). Rubens teekende de plannen voor dit monumentaal, streng gebouw, en Artus Quellien zou het groote beeld van den stroomgod Scaldis, rustend in een nis van den gevel welke op de rivier uitziet, vervaardigd hebben (162).

Het is bijna overbodig er op te wijzen, dat de overlevering zich, waar het Artus Quellien betreft, stellig vergist, daar in 1624 onze kunstenaar nauwelijks 15 jaar was. Geldt het hier een verwarring tusschen den vader en den zoon? Wij weten het niet. Oorkonden hieromtrent ontbreken. Misschien kan de stijlkritiek het raadsel oplossen. Want het komt ons wel voor, dat we hier te doen hebben met de techniek van Hans van Mildert. Men verlieze niet uit het oog, dat deze kunstenaar, tot aan zijn dood, de geliefde medewerker van Rubens was. De nog met renaissancegeest doordrongen beeldhouwer zal weliswaar het meêslepend woord van Rubens gevolgd hebben (die ervan droomde zijn geschilderde scheppingen ook in de ruimte, plastisch te zien ontstaan en die ook de beeldhouwkunst trachtte zijn vizioenen te suggereeren) maar het is duidelijk te zien, dat er hier een afstand bestaat tusschen van Mildert's willen en vermogen. Weliswaar verdienen zijn monumentale, strenge, wat harde beelden, met hun breede gewaden, allen lof, maar in de haar-, gezichts- en lichaamsbehandeling blijft de Koenigsberger beeldhouwer afhankelijk van de Renaissance. Terwijl te Antwerpen de Barok in de schilderkunst reeds hoogtij viert, preludeert de beeldhouwkunst in de vrije plastiek ternauwernood en bedeesd de eerste akkoorden van den Vroeg-Barok. Twintig jaar zullen verloopen vooraleer Rubens' geest het gebied der plastische kunst triomfantelijk overheerschen zal. Daartoe moesten twee gunstige voorwaarden samentreffen : eenerzijds moest de persoonlijkheid die

als draagster dezer evolutie kon optreden, geboren worden, anderzijds de gelegenheid zich aanbieden welke deze evolutie mogelijk maakte. Deze persoonlijkheid werd Quellien; de gelegenheid was zijn opdracht voor het Amsterdamsch Kapitool.

HET EPITAPHIUM GEVAERTIUS ONZE LIEVE VROUWEKERK ANTWERPEN 163? (ill. 10)


10. — A. Quellien Senior, Antwerpen Hoofdkerk : Epitaaf Gevartius, secretaris der stad Antwerpen, † 1639 (naar een ets van Lommelin).

Een ander werk had ons, ware het bewaard gebleven, belangwekkende ophelderingen kunnen verschaffen omtrent Rubens' invloed op de beeldhouwers van zijn tijd en misschien tevens op Quellien. Het geldt hier den grafsteen van Gevaert, den beroemden stadssecretaris en geleerde Gevartius, die met Rubens zeer bevriend was. Dit epitaphium bevond zich eertijds in de schoenmakerskapel van Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen, waar De Wit (163), die het aan Quellien van Amsterdam toeschrijft, het nog gezien heeft. Het werd gestolen door de Sans-Culotten (164).

Niet alles is verloren gegaan want wij bezitten nog een door Lommelin gegraveerde ets, uitgevoerd naar de teekening van Rubens, zooals duidelijk uit het onderschrift blijkt (165). Maar deze ets geeft natuurlijk slechts de compositie weer, niet eens de karakteristieken van Rubens' teekening en stellig niets van de uitvoering in steen door den beeldhouwer. De ets is niet gedagteekend. Het jaartal, op den grafsteen, slaat op het sterfjaar van Gevartius en niet op het ontstaan van het werk. Trouwens, positieve bewijzen dat het hier een gewrocht van Artus Senior geldt hebben wij niet. En weer zijn wij op vermoedens aangewezen omtrent het resultaat van een zoo beteekenisvol samenwerken. Maar het blijkt niettemin duidelijk, dat Quellien, onmiddellijk

na zijn terugkeer te Antwerpen, heel en al den overheerschenden invloed van den stervenden Titan onderging, in zulke mate, dat zelfs de Italiaansche herinneringen er geheel door verdrongen werden.

HET WAPENSCHILD VAN PLANTIN : LABOR ET CONSTANTIA 1639 (166) (pl. III)

Wanneer het vaststaat, dat de Scheldepoort niet van Quellien is en het Gevartius-epitaphium hem bezwaarlijk kan worden toegeschreven, mag het nochtans geen louter toeval heeten, dat het eerste gewrocht waarmede hij te Antwerpen zijn carrière inluidde, onder de leid-ster van Rubens staat. Wij bedoelen het op 12 Augustus 1639 door Balthasar Moretus aan den jongen meester bestelde wapenschild met het wapen van zijn Huis.

Max Rooses beweert, dat het naar een ontwerp van Rubens werd uitgevoerd (167), en oogenschijnlijk met veel reden, wanneer men bedenkt, dat Rubens vele werken voor de beroemde drukkerij uitvoerde en daarenboven bevriend was met Balthasar Moretus I, voor wiens rekening het schild werd uitgevoerd. Heel natuurlijk mag het derhalve genoemd worden, dat deze laatste, voor het ontwerpen van het steenen wapen van zijn geslacht, — de Passer met de leus « Labor et Constantia », bestemd om, verguld, boven het portaal van zijn woning te prijken —, zich tot zijn vriend Rubens heeft gewend.

Merkwaardig is het dat dit wapenschild niets gemeens heeft met een ander, voorgesteld op een door Rubens eigenhandig in inkt uitgevoerde schets welke nog in het muzeum berust, en ook geen gelijkenis vertoont met een groot, alhoewel wat droog en koud schilderij van Erasmus Quellien, hetwelk hetzelfde onderwerp behandelt. Er bestaat dus nog twijfel aangaande den ontwerper van het wapenschild ; mogelijk is het zelfs van Artus' eigen vinding. Wat er ook van zij, de vreemdeling die thans den drempel van de wereldberoemde drukkerij te Antwerpen overschrijdt, wordt van boven de Rococo-deur, omlijst met een Barok portaal, begroet door een der typische specimen van den Antwerpsch-Rubeniaanschen Barok. Het relief verbeeldt het Plantin-drukkersmerk, den Passer, met daaromheen « Labor et Constantia ». Links staat



XXVII. — a) Thomas Quellin? Samson en Dalila. — Thomas Quellin? Simson und Delila. — Thomas Quellin? Simson and Delila. — Thomas Quellin? Samson et Delila. Bozetto, H. 0 m. 75, Kaiser Friedrichsmuseum, Berlijn. — Bozetto, H. 0 m. 24, Koninklijk Museum, Brussel.)
b) A. Quellien de Oude, Model voor een der pompen, « Cimon et Pera », voormalig Stadhuis Amsterdam. — A. Quellien der Altere, « Cimon et Pera », modell einer Pumpe, Amsterdamer Rathaus. — A. Quellien the elder, « Cimon et Pera », modell for a pump, Town-Hall Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Maquette pour une pompe, Hôtel de ville d'Amsterdam. (Bozetto, H. 0 m. 235, anno 1664, Rijksmuseum, Amsterdam.)

Herkules met den knots, die den Arbeid verbeeldt, en rechts een vrouw, — de hand rustend op den uitsprong van een pilaster —, symbool der Standvastigheid; beiden dragen een eikenkrans. Het schild is in weeken, vloeienden, fantastischen deegstijl. In de vrij-plastieken welke het schild schragen, bespeurt men reeds duidelijk Artus' sappigen stijl. De « Knorperstil » triomfeert in de met kracht overladen, tot barstens toe gespannen spieren van den Herkules, die reeds een voorlooper is van den Atlas van Amsterdam (zie verder). De waardige matrone Constantia verraadt reeds, onder de rimpelplooien van haar gewaad, die weelderige vormen, deze zinnelijke gestreelde vleeschbehandeling die den Quellien van alle tijden kenmerken. Het Barok-principe van dynamisme is, bij deze schijnbaar kalm en rustig gezeten figuren, niet, zooals bij Bernini's « anges surexcités », te zoeken in de breede heroïsche gebaren, maar in de potentieele kracht, die, alhoewel in rust, om zoo te zeggen straalt uit de gespannen, saamgedrongen vormen. Ook de scherp afgeteekende omlijning, de klare silhouet, die de Renaissance kenschetsen, worden hier verbannen. Bij Quellien golven, trillen, vluchten de omtrekken, innig verbonden met de Antwerpsche atmosfeer, zooals Rubens' laatste scheppingen baden in een wazig gouden licht. Ongetwijfeld zijn de eigenaars zeer voldaan geweest over hun wapenschild, want weinige jaren later zien wij twee nieuwe bestellingen volgen. In het jaar 1642 de buste van Balthasar Moretus I, en in 1644 die van Jan Moretus II, beide in steen. Deze twee busten bespreken wij verder, in het hoofdstuk aan de portretten gewijd.

EEN EPITAPHIUM IN ST-PAULUSKERK TE ANTWERPEN 1644 (h. 2 m. 85) (pl. IV)

In 1644 wordt Artus weer geroepen om voor de Sodaliteit van den H. Zoeten Naem Jesus, in St-Pauluskerk te Antwerpen een werk uit te voeren. In de archieven dezer Sodaliteit lezen wij inderdaad, anno 1644, dat hij een beeld vervaardigde van « Maria, Jesus en St-Anna voor g. 388,8. »

Wij zullen bij dit werk een oogenblik stil blijven, niet zoozeer om



XXVIII. — A. Quellien de Oude, Model voor een bronzen beeld « De Gerechtigheid », Voorgevel van het voormalig Stadhuis van Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Model einer « Justitia » über dem Ostgiebel, Amsterdamer Rathaus. — A. Quellien the elder, Modell for a « Justitia » above the Ostgabel, Town-Hall Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Modèle pour une « Justice » en bronze, frontispice oriental de l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Bozetto, H. 0 m. 88, anno 1662, Nederlandsch Museum, Amsterdam. Fot. Dr. D. K.)

de artistieke waarde ervan dan wel om zijn belang ten opzichte van de kunstgeschiedenis. Want het is een der zeldzame bekende gewrochten uit Artus' jeugd en het bevat reeds, in belofte, alle elementen die we in zijn later werk in volmaakter vormen zullen terugvinden.

Want Artus is geen revolutionair. De ontwikkeling van zijn genie gaat niet sprongsgewijze verder, maar de kunstenaar verbetert allengs de aanwinsten tijdens zijn jeugd opgedaan en zal ze tot hun vollen bloei brengen wanneer een groote opdracht hem de gelegenheid zal bieden om de volle maat van zijn kunnen te geven. Men mag gerust beweren, dat zijn kunstontwikkeling een prachtige harmonische lijn volgt. Nochtans moeten we bekennen, dat hij ons in zijn eerste werken — als daar zijn de Passer, de Preekstoel te Lier en de zooëven genoemde Heilige Familie — meer Vlaamsch-realistisch, minder klassiek voornaam toeschijnt dan in zijn latere produktie, vooral die van Amsterdam tusschen 1650-1656. Dit alles schijnt onze hypothese te staven, dat van Campen, de man van Palladio en Scamozzi, op dat tijdstip stellig zijn diktatuur aan zijn medewerker moet opgedrongen hebben.

Doch laten wij de feiten niet vooruitloopen en terugkeeren tot het epitaphium waarop de beelden opgesteld zijn. Dit prijkt thans bij den eersten pilaar, rechts van het hoofdschip.

Een Madonna met haar kind — in witte steen — maken er het hoofdbestanddeel van uit. De Heilige Maagd staat voor een schild in zwarte toetssteen.

Het eigenlijk architectonisch gedeelte van het epitaphium, in zwarte toetssteen, met de groote wit-marmeren ornamenten: de sphinxachtige cherubijnenkopjes die het schragen, de mollige serafijnen die het bekronen, de lange oorschelpen die zich langs de zijkanten strekken, zijn in zuiver Rubeniaanschen Barok gehouden. De witte en zwarte massa's zijn behendig verdeeld; het geheel is reeds uit het frontaal plan gerukt en vertoont reeds zij-aanblikken, wellicht aanpassing aan de ronding van de zuil waaraan het epitaphium is vastgehecht, wat niet het geval is voor het Gevaertius' epitaaf.

Wat nu de eigenlijke plastiek betreft, de beelden van Jozef, Maria en Anna, zij is rond-plastisch uitgevoerd en typisch Quellieniaansch. De Madonna, die in het midden prijkt, is, niettegenstaande het Italiaansch keurslijf dat haar weelderige vormen omprangt, een flinke



XXIX. — A. Quellien de Oude, Keerzijde tafel XXVIII. — A. Quellien der Ältere, Ruckseite. — A. Quellien the elder, Backside. — A. Quellien le Vieux, Verso. (Fot. Dr. D. K.)

Schelde-dochter. Halfgebogen onderricht zij Jezus minzaam omtrent zijn goddelijke zending. Rechts en links van haar, wat dieper geplaatst, staan in aanbidding Anna en Jozef. Anna bidt. Haar gerimpeld gelaat laat denken aan het oude sympathieke vrouwtje door Rubens uitgebeeld in het apoloog van « De Sater en de Boer » (Museum te Dresden). Letten wij op de volgende bijzonderheden die als het ware de authenticiteit van de Quellinia waarborgen !

1. Het in vollen kubus behandelen der figuren, eigen aan Quellien, en wijzend op zijn volkomen beheersching van de ruimte.

2. De gewaden die Maria, Jozef en Anna omhullen, met hun breede vlakken die het licht weerkaatsen; hun zeldzame, doch diepe plooien, met afgeronde hoeken en scherpe zoomen, hooren tot de zuiverste Quelliniaansche traditie en blijven trouw aan die der Nederlanders uit het Burgondisch tijdvak, aan die van Marvel, Sluter, en Van de Werve.

3. De handen : Quellien heeft, evenals van Dijck, de traditie der schoone handen. Bij de engelen en de vrouwen zijn de handpalmen breed en mollig, de vingers lang en rond en smaller aan de wortels, en met scherpe, lichtgebogen toppen; de pink, los van zijn nevenbuur, is daarom niet gemaniereerd opgeheven als bij de italianiseerende beeldhouwers. Boven en onder aan het polsgewricht geeft een dik dubbel vleeschkussentje aan het profiel van de hand een bevallige, zachtgolvende lijn. Bij de mannehanden treffen ons vooral de realistisch en anatomisch juist geobserveerde pezen van strek- en buigspieren, waartusschen het wispelturig net der aderen krinkelt. (Artus wijdde een heele zitting aan het konterfeiten naar de natuur van Joannes de Wit's hand. — Zie verder.)

4. De oogen : Wanneer iris en oogappel niet weergegeven zijn, dan wordt de rand van het bovenste ooglid uitgehold, zoodanig, dat de schaduw die er zich in nestelt, aan den aldus verkregen schijn van een blik, een groote diepte verleent. Soms ook teekent de kunstenaar een vagen cirkel op den bol, die het regenboogvlies moet verbeelden. Midden dezen cirkel boort hij onder het ooglid een wegzinkende onregelmatige holte, met uitgerafelde randen, die de pupil verbeeldt. De uitgerafelde randen geven de schaduw weer, anders door de wimpers op de oogen gelegd. Dit alles beantwoordt natuurlijk aan de pikturale

vereischten van den Barok, en heeft niets te maken met de zuivere taktisch-plastische beeldhouwkunst. — Ook niet :

5. Deze uiterste virtuositeit om de vlakken te behandelen, om den aard weer te geven van de stof (vleesch, zijde, haar, bvb.), zooals ze tot ons spreekt onder de betoovering van het licht en kenschetsend is voor de Vlaamsche beeldhouwschool met Quellien aan het hoofd. Maar dezes virtuositeit wist steeds de gekunsteldheid te vermijden.

Wanneer wij nu de Madonna op zichzelf beschouwen, met het golvend haar, de lijnen van den schedel goed zichtbaar latend, met de zoo typische, halfmaanvormige schaafstreek, die den haarwortel van het hoofd scheidt, haar... zinnelijken mond en de zware oogleden, haar mollige handen met de ronde vingers, de aanminnige gelaatsuitdrukking, blijkt het duidelijk dat zij een zuster is van de monumentale, prachtige « Ara Cœli », die in het koor van St-Goedelekerk te Brussel prijkt.

DE HEILIGE MAAGD, GENAAMD « ARA CŒLI », IN SINT-GOEDELEKERK TE BRUSSEL, 1644 (?) (pl. V) (Albast. 2 m. 85)

Werd ongeveer gelijktijdig besteld met de beelden van de twaalf apostelen die de zuilen van de middenbeuk der kerk versieren. De « Ara Cœli » stond eveneens in deze beuk, tegen de eerste zuil rechts van het koor, tegenover een beeld van Christus. Thans is dat werk naar den kooromgang rechts verplaatst, tegen de Mariakapel. Omtrent dit beeld, alsook die van de apostelen, is geen enkel dokument bewaard gebleven. Velge (168) schrijft : « Comme elles proviennent chacune de donations, les comptes de la fabrique d'église sont muets, et si le Resolutieboek parle de quelques-unes — il n'en cite pas les auteurs ». Maar wij weten door Van den Zande's in 1743 uitgegeven « Basilica Bruxellensis » (169), dat het beeld een geschenk is van Dame Maria Nijs « Cujus sola insigna infra hanc imaginem sunt posita fecit eam Arnoldus Quellinus, statuaris Antverpiensis ». Het epitaphium van Maria Nijs was dus aan het beeld gehecht, en de maker ervan zou zijn : Artus Quellien van Antwerpen.

Dit laatste wordt bevestigd, buiten de stijlkritiek om, door een Vlaamsch versje, in volkstrant, dat wij hier weergeven in zijn folkloristische pittigheid :

In St-Goedelekerk
Zijn twaalf apostels, een schoon werk.
t' Beeld van Christus, onse Heere,
Sneed van Delen, tot syn eere.
Men mag de Maegd gesneden zien,
Door d'ouden Arnoldus Quelin.

Wie Vrouwe Maria Nijs was; wanneer zij het werk bestelde? Dit is ons onbekend daar het grafschrift, waarvan hierboven sprake, verdwenen is. Tevergeefs raadpleegde ik daaromtrent de archieven van St-Goedele (Algemeen Archief, Brussel). Ik vond er niets, noch omtrent de milde geefster, noch omtrent haar schenking. De beelden der twaalf apostelen zijn gewrochten van Van Delen, Cornelis van Mildert, Hieronimus Duquesnoy, N. Tobias, Lucas Faidherbe, — meestal tijdgenooten van Quellien, uit Brussel, Antwerpen en Mechelen, die zich in de nieuwe Rubeniaansche baroktaal uitdrukten.

Uit den leeftijd van deze kunstenaars en van de bestellers der gewrochten, wier namen ons bekend zijn door de reeds vernoemde « Basilica Bruxellensis », valt af te leiden, dat de beelden der apostelen moeten ontstaan zijn tusschen 1635 en 1654. Mogelijk behoort ook de « Ara Cœli » tot deze periode. De stijlkritiek houdt het niet voor onmogelijk, dat het beeld rond 1644-1648 is ontstaan. De nog gesloten, betrekkelijk weinig golvende omtrekken, het slechts matig overwegen van de derde afmeting, het nog strak om het lichaam gewikkeld gewaad — dat bij latere beelden vrijwel om het lichaam wappert — wijzen op een vroeg ontstaan, tenzij het hier een toegeving aan de gothische architektuur geldt, die slankere, meer gesloten vormen eischt. Wat er van zij, dit beeld past wonderbaar in de reeks heidensche of christelijke vrouwengestalten door Quellien's vaardige hand geschapen. Dezelfde ontloken vormen, onder hetzelfde lang gewaad met de fijne rimpelplooitjes, dezelfde mantel met de zeldzame maar diepe vouwen, dezelfde heerlijke handen, denzelfden wellustigen, even geopenden mond, dezelfde amandelvormige zware oogleden, dezelfde



XXX. — A. Quellien de Oude, Model voor een Atlas in brons, Westergevel van het voormalig Stadhuis van Amsterdam. — A. Quellien der Ältere, Model für einen bronzenen « Atlas », Westgiebel, Amsterdamer Rathaus. — A. Quellien the elder, Modell for an « Atlas », of bronze above the Westgabel, Town-Hall, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, Modèle pour un « Atlas » en bronze sur le frontispice occidental de l'Hôtel de ville d'Amsterdam. (Bozetto, H. 0 m.77, anno 1660, Nederlandsch Museum, Amsterdam. Fot. Dr. D. K.)

gezonde zinnelijkheid, gepaard aan denzelfden naar buiten stralenden levensgloed, dezelfde bovenaardsche sereniteit die deze wezens van vleesch en bloed tot den rang van godheden verheft. Op de keurige trekken der Madonna ligt bovendien die bekoorlijke maagdelijke gracie, die onvergelijkelijke goedheid, die teedere zachtheid, welke enkel het Christendom kenschetst.

Een hoe wonderbaar weet zich de jonge barokke schepping aan haar gothische omgeving aan te passen.

DE MADONNA VAN RIJSEL (pl. VI en VII)
(Potaarde : h. 0 m. 535, br. 0 m. 35)

Tot de malsche periode van Quellien's ontwikkeling hoort, mijns inziens, ook de wonderbare Madonna van het Muzeum te Rijsel. Het is een bozzetto, een tronende Madonna voorstellende die de borst reikt aan haar kind. Zij zit in een met engelenhoofdjes versierden barokken zetel. Ziehier wat Theodore, de sympathieke conservator van dit muzeum over bedoeld gewrocht bericht : « Ce superbe morceau d'une facture si souple et si habile, a été trouvé sur un morceau de débris jetés dans une vieille rue de Lille. Par ses qualités, cette terre cuite rappelle certaines œuvres de Duquesnoy. » Men ziet dus, dat deze geleerde niet zoo ver van de waarheid af is. Want het lijdt geen twijfel of wij hebben hier te doen met een der prachtigste Quellienia uit de wulpsche, sappige, malsche periode die wij de Rubeniaansche periode van Quellien zullen noemen. Men hoeft maar de handen en de vleeschbehandeling van de Madonna met die der caryatiden van het Amsterdamsch stadhuis te vergelijken om overtuigd te worden (zie ill. 11).

Merkwaardig genoeg schijnt deze bozzetto als model gediend te hebben voor een beeldje van een tronende Madonna in steen, dat vroeger, als een zuilbekroning, op de Paardenmarkt te Antwerpen, was opgesteld, en aldaar voor een Quellien doorging (170). Een vrachtauto wierp de zuil omver en het verbrijzelde beeldje belandde in het atelier van beeldhouwer Gerrit die opdracht kreeg het te herstellen. Met gips reconstrueërde Gerrit het beeldje, en, naar dit model, vervaardigde hij er een nieuw. Helaas, de handen en het hoofd van het



XXXI. — A. Quellien de Oude, detail pl. XXX. (Fot. Dr. K. D.)



11. — A. Quellien de Oude : a) Ryssel, Muzeum : een zoogende madonna, potaarde, H. 0 m. 535, br. (voor) 0 m. 35, (zijzicht) 0 m. 54. (Fot. Marquette, Lille); b) Antwerpen Paardemarkt, door Gerrit zeer sterk gerestaureerd beeld. Steen. (het hoofd van het kind is naar de madonna van Heyst gebeiteld).

Jezuskind en van Maria waren reddeloos verbrijzeld. Zoodat de beeldhouwer zich verplicht zag deze fragmenten, naar eigen vinding, er aan toe te voegen. Voor het hoofd van het kind gebruikte hij als model, het hoofd van Jezus uit de groep van de Madonna van Heyst - op - den - Berg (171), die hij van Quellien senior waande te zijn (zie ill. 12).

Terloops stippen wij hier eenige voorstellingen aan van zoogende moeders, aan Quellien toegeschreven.

1. Op een relief, in de Burgerzaal van het Amsterdamsch Stadhuis, prijkt een naakte vrouw die haar kind zoogt en de Aarde voorstelt. Wij komen later terug op de malsche techniek van dit gewrocht.

2. Het Statens Museum for Kunst te Kopenhagen bezit vier bozzetti aan Quellien toegeschreven. Twee ervan stellen twee engeltjes voor, de derde een kind met kruis, de vierde een caritas. Deze vier bozzetti, door Brinckman in zijn « Barock Bozzetti » weergegeven (172), zijn afkomstig uit het Schloss Gottorp, het verblijf van Hertog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein, denzelfden voor wien Quellien in 1662 een graftombe oprichtte in de Mariakerk te Sleeswijk. Al deze bozzetti worden op grond van een in 1710 opgesteld inventaris van « Aller in der Hochfurst Kunst und Naturalien Cammer befindlich Sachen », aan Artus senior toegeschreven. Wat Brinckmann en Francis Beckets er ook over mogen zeggen (173), het is uitgesloten, vooral wat de Caritas betreft, dat het hier om eigenhandig werk van den meester zou gaan. Het te dikke hoofd, de harde techniek, de onlogische vouwen van het gewaad, dit alles pleit tegen hun stelling. Ik meen hierin de techniek te herkennen van een Quellien: Thomas (174). Waarschijnlijk

is hier dus naamverwarring in het spel.

3. Martin Konrad vestigde onze aandacht op een doek van Gerard Dou (verzameling Dorus Hermse, Den Haag). Het stelt een teekenaar voor die bezig is een vóór hem staande bozzetto, een caritas voorstellende, na te bootsen. Deze bozzetto is wellicht een thans verdwenen werk van Quellien (175).



12. — Artus Quellin Junior, Heyst-op-den-Berg, Hoofdkerk : Madonna, marmer (H. Fot. Verbist).

Ziedaar al wat wij tot nog toe van Quellien's bedrijvigheid tijdens zijn vijfjarig verblijf te Antwerpen kennen: een cartouche, een epitaphium, twee busten, een enkel monumentaal beeld, de « Ara Cœli », een bozzetto. Daar te buiten kunnen wij nog met zekerheid vermelden : twee schrijnwerkarchitekturen, klaarblijkelijk afkomstig uit zijns vaders nalatenschap, en, misschien, de befaamde biechtstoelen van St-Pauluskerk.

Merkwaardig genoeg, deze over vijf jaren verdeelde werken, dragen een zoo sterk lokaal karakter, dat men nauwelijks gelooven kan, dat Artus zoolang te Rome vertoefde. Zoo machtig hebben Rubens en de Antwerpsche barok op hem ingewerkt. Het is overigens ook moeilijk aan te nemen, dat de weliswaar uitmuntende, maar geenszins ophefmakende gewrochten die wij daareven opsomden, de aandacht èn van het Zweedsch Hof, èn van de Amsterdamsche regeering, op hem zouden gevestigd hebben. Wij meenen met recht te mogen veronderstellen, dat menig ander, ons tot nog toe onbekend en belangrijk gewrocht uit dat tijdperk, voor goed zijn roem buiten de grenzen van zijn stad zal hebben verspreid.

Wat er van zij, thans, 1645, staan wij op den drempel der vier onopgehelderde jaren, welke Quellien scheidden van de roemrijke opdracht die hem te Amsterdam te beurt viel. De oorkonden zwijgen volkomen over deze spanne tijds. Het schijnt, dat Quellien Antwerpen verlaten

had om eerst naar Frankrijk te trekken en om daarna, rond 1646-1648, wellicht aan het Hof van Christiana van Zweden vertoefd te hebben. Op den vooravond van zijn vertrek, in 1649, naar Holland, blijft er ook nog tijd voor een reis naar Italië, reis die noodzakelijk was voor keus en bestelling van marmer, noodig voor het nieuw Stadhuis van Amsterdam.

In ieder geval schijnt Quellien, na 1649, gedurende minstens vier jaar, beïnvloed geweest te zijn door den antieken barok van Michel Angelo, invloed die te Antwerpen door Rubens' nabijheid uitgewischt bleek.



XXXII. — A. Quellien de Oude, detail pl. XXX. (Fot. Dr. D. K.)

QUELLIEN IN HOLLAND

HET PALEIS-STADHUIS VAN AMSTERDAM (ill. 13)
1650-1664

DIT achtste wereldwonder, waarvan de versiering aan Artus werd opgedragen, is een statig neo-klassiek gebouw, in Bentheimer en Bremer steen, met een front van 80 meter, een diepte van 63 en een hoogte van 33 meter.

Moncony (176) die het in 1663 bezocht, vergelijkt het heel schilderachtig met « un grand quarré de pierre de taille, avec deux ordres d'architecture ». De rijen pilasters, beneden, zijn van de composiete orde, de bovenrijen van de Korinthische. Tusschen de vensters ziet men festoenen in half-verheven beeldhouwwerk. Zoowel de vóór- als de achtergevel zijn versierd met een frontispies waarin de Fidias van het Noorden een heele schaar marmeren beelden heeft aangebracht. Op de hoeken prijken zes bronzen beelden, door Frans Hemony gegoten naar modellen van Quellien. Een sierlijk koepeltorentje, door den beroemden schilder Thomas de Keyser ontworpen, bekroont het Stadhuis. Dit raadhuis, ofschoon naar Palladio geïnspireerd, vertoont geen Italiaansch karakter. Het blijft een persoonlijke schepping waar in overal Van Campen's Nederlandsche klassieke deftigheid hoogtij viert.

Wanneer wij thans het gebouw binnentreden en de « bel-étage » vergelijken met de plattegrond aan Van Campen ontleend — « een meesterstuk van vinding en dispositie » — dan worden wij getroffen door de vele wijzigingen aan den oorspronkelijken toestand toegebracht. In het midden bevond zich de groote Burgerzaal, die uitgaf op een gaanderij waarin veelvuldige zalen en bureelen uitkwamen. De beruchte Vierschaar of Gerechtzaal lag gelijkvloers. Jammer genoeg werd de prachtige schikking, door Van Campen

bedacht, verstoord toen Louis Napoleon het stadhuis aan zijn natuurlijke bestemming onttrok om het tot Koninklijk Paleis in te richten. Schotten werden overal aangebracht om de ruime zalen bewoonbaar te maken en zoo komt het, dat de gewrochten van Quellien, die deze verdieping overvloedig versierden, thans niet meer verkeeren in de voorwaarden van belichting, voorstelling en afstand, waarin ze geschapen zijn, en dat ze soms zelfs heelemaal aan het oog onttrokken zijn.

De Fransche dwingelandij is even noodlottig geweest voor Artus' als voor Van Campen's schepping en het is voor de Nederlandsche Kunst te hopen, dat de campagne, op initiatief van wijlen Weissman begonnen, om het gebouw weer zijn vroegere bestemming te geven, moge slagen (177).

13. — Titelblad van het tweede deel van de voornaamste statuen enz. door Artus Quellin gemaeckt (ets van H. Q.).

Het « ci-devant » Stadhuis, dat men zich moet voorstellen midden het schilderachtig dekor van de XVIIe eeuw, werd op Donderdag 29 Juli 1655, terwijl de muren nauwelijks hun halve hoogte hadden, plechtig ingewijd. Twee gedenkpenningen, naar aanleiding van deze gebeurtenis geslagen, vereeuwigen deze plechtigheid (178). Hetzelfde jaar verscheen ook de eerste bundel van de etsen door Hubertus Quellien vervaardigd (179).

Vondel, Huygens en Vos (180) bezongen de inwijding van het Stadhuis in onsterfelijke verzen, waarin ze Artus overvloedig lof toezwaaien.

D e v i e r s c h a a r (pl. VIII). — Artus' bedrijvigheid begon in de Vierschaar. Deze loopt evenwijdig met het zuidelijk voorhuis van het gebouw. Het is een betrekkelijk smalle doch hooge zaal, door Luca met een kapel vergeleken (181). Louis Napoleon schijnt deze meening gedeeld te hebben toen hij deze Vierschaar bestemde voor

de godsdienstoefeningen. Het purperen kleed met de keizerlijke bieën onttrok het werk van Artus geruimen tijd aan het oog.

Zooals de Vierschaar daar prijkt in de blankheid van het zuiverste marmer, met de ongemeene weelde van haar beeldwerk, den schat aan versieringen, de rijke bronzen deuren, kan men nauwelijks gelooven, dat deze tooverachtige omgeving bestemd was om de uitspraken te aanhooren van een Gerecht, op dat tijdstip alles behalve zachtmoedig.

Drie reliefs, 8 voet hoog en 6 voet breed, stellen tafereelen voor uit de Oudheid of den Bijbel, en hebben betrekking op de Rechtspleging. In 1651 door Quellien in klei ontworpen, werden ze reeds in 1652 uitgevoerd tegen den prijs van 1.600 gulden ieder. Ze zijn van elkaar gescheiden door in marmer nagebootste Oostersche tapijten. Deze schijnen niet van Quellien's hand te zijn. Ook vinden wij daaromtrent geen enkele aanduiding, noch in de rekeningen noch in de prenten van Hubertus.

De zware kroonlijst die als een troonhemel haar schaduw over de rechtersbank werpt, wordt geschraagd door Ionische kapiteelen, op hun beurt door vier karyatiden gedragen. Twee hunner bedekken verlegen het aangezicht met de mooi gekruiste handen. De andere twee, met op den rug gebonden handen, stellen de straf voor. Aan de oostzijde bezetten twee beelden, de Gerechtigheid en de Voorzichtigheid, de nissen tusschen drie prachtig bewerkte bronzen portalen die van traliën voorzien zijn.

De eerste twee jaren van Artus' verblijf te Amsterdam werden in beslag genomen door het componeeren en uitvoeren van de kleinmodellen voor de beelden van de Vierschaar.

De karyatiden, 1652. — De vroegst gedagteekende zijn de prachtige karyatiden, waarvan de modellen nog in het Rijksmuseum berusten en die ongetwijfeld door Quellien eigenhandig werden geboetseerd. Quellien leverde de marmeren beelden van deze «bedrukte, gevangen vrouwen » voor 800 gulden het stuk (1652). Zij kunnen niet alleen onder de beste beeldhouwwerken van dien tijd gerekend worden, maar ze belichamen ook een belangrijke phase in de ontwikkeling van den Barok. Want hier toont Quellien zich een baanbreker. Het-



XXXIII. — A. Quellien de Oude, Model voor een stroomgod. — A. Quellien der Ältere, Modell Flussgott. — A. Quellien the elder, Modell for a Rivergod. — A. Quellien le Vieux, Modèle pour dieu fluvial. (Bozetto, H. 0 m. 4, Nederlandsch Museum, Amsterdam. Fot. Dr. D. K.)

geen Rubens voor de schilderkunst deed, verwezenlijkte Quellien voor de beeldhouwkunst. Hij werd de hervormer van het naakt. Met hetzelfde ongeduldig gebaar waarmede hij de overbodig geworden tunica's langs de leden van zijn schoone gevangenen glijden laat, bevrijdt hij de beeldhouwkunst van de regelen der gekunsteldheid die het romanisme haar had opgelegd (pl. IX).

Weliswaar had, onder invloed van haar geestelijken vader, de Antwerpsche School met van Mildert, de Nole's, van Opstal een hervorming in dien zin betracht, — men mag zelfs zeggen dat reeds ten tijde der Renaissance, de Antwerpenaar Cornelis Floris en Giovanni da Bologna (182) al frissche, levendige, mollige vrouwenlichamen schiepen, welke die van Artus schijnen aan te kondigen. In werkelijkheid levert Artus niets anders dan de volmaakte uitdrukking van een oude nationale overlevering, wanneer hij den triumf van het leven bezingt in die weelderige verscheidenheid van vrouwengestalten, naar het leven geboetseerd.

Realistisch zijn ze voorzeker, deze heerlijke lichamen, en nochtans, welk een adel in geheel hun houding! Ook deze houding beteekent een omwenteling want deze karyatiden herinneren niet meer aan de rechte zuilen welke ze moeten vervangen. De klassieke kunstenaar, die streeft naar kalmte en harmonie, vindt er genoegen in het spel van gelijke, tegen elkaar opwegende krachten te toonen. Zulks geldt voor de Maagden van het Erechteon, die zonder te buigen, het zware architraaf op hun hoofd torsen « als freie Athenerinne, nicht wie gequälte Sklavinne », of, reeds dichter bij Artus' eeuw, voor een der vele karyatiden door de meesters der Renaissance geschapen, — hetzij door den Franschman Jean Goujon (183), hetzij door de Nederlanders Cornelis Floris of Vredeman de Vriese (184), — en die alle herinneren aan de zuil, waarvan ze zijn afgeleid. Hun lichaam is, cylindrisch, even breed aan de schouders als aan het onderdeel, « daher sind sie so ähnlich, daher herrscht in den kannelurenartigen Steilfalten ihres Gewandes, die Vertikale ausgesprochen vor, daher ist alle starke Bewegung vermieden » (185) (pl. X).

De Barok daarentegen geeft met voorliefde den strijd weer tusschen tegengestelde ongelijke krachten, het dualisme van kracht en stof, dat als nieuwe leer het gebied der philosophie veroverde (186).

Niettegenstaande hun stevigheid schijnen de karyatiden van de Vierschaar met moeite de kroonlijst te torsen. Hun hoofden buigen, de knieën geven toe, heel het lichaam golft als de romp van een schroefzuil, barok-symbool bij uitstek van elastisch weerstandsvermogen. Deze indruk wordt nog versterkt door het wispelturig spel van het gevlochten haar, dat, uitgaande van het voorhoofd, zich symmetrisch om het hoofd wikkelt, zich daarna golvend, als een dik koord om het kapiteel kronkelt, waarvan het den wrong onderlijnt, om vervolgens achter den rug te verdwijnen. Het profiel dezer karyatiden vertoont dien vorm van kraagsteen, door Rodin (187), bij een opmerking over de slaven van Buonarroti, beschouwd als van zuiver gothische overlevering (pl. XI).

De Gerechtigheid en de Voorzichtigheid. — De modellen dezer beelden, door Artus in 1650, voor 60 gulden ieder, geleverd, zijn verloren gegaan. Wie deze marmeren beelden aanschouwt, in 1652 ontstaan, en die den kunstenaar 650 gulden opbrachten, kan er zich van overtuigen, dat Artus hier geen werkelijk oorspronkelijke schepping heeft geleverd. Zijn beelden steunen inderdaad op de traditie en in menig opzicht herinneren ze aan de Suzanna van Duquesnoy. Maar de lichamen trillen als het ware onder de fijn geplooide gewaden. En zoo de figuren slechts weinig buiten hun nissen komen, wat zeer « conservatief » voor dien tijd schijnt, dan bewijst zulks misschien enkel en alleen, dat Artus aan zijn barokke uitbundigheid het zwijgen oplegde om de harmonie tusschen de strenge ordening van de architektuur en haar versiering te bewaren. Golzius' werken hebben, duidelijk merkbaar, Quellien geïnspireerd : namelijk de « Zeven deugden » (H. Conv. Saenredam excudit) voorgesteld in een nis, herinneren aan bovenvermelde, zoo ook de « Zeven hoofdzonden » (Vischers exc.; H. G. inv., T. Matsam. sculp., 1593).

De reliefs. — Artus leverde, in 1651, de drie modellen voor de reliefs, tegen 200 gulden het model. Wij weten niet of het dezelfde zijn in het Rijksmuzeum bewaard en waarvan er slechts één, vermoedelijk met recht, aan Artus wordt toegeschreven, nl. de Onthoofding van de zonen van Brutus, door hun vader ter dood veroordeeld omdat zij een samenzwering tegen Rome op touw hadden gezet.

De andere reliefs stellen onderscheidenlijk voor : Het oordeel van Salomo die den twist tusschen de twee moeders beslecht; en Zaleukos, wetgever van Lokris, die één zijner oogen opoffert om voor volkomen blindheid zijn zoon te bewaren, dien hij, trouw aan de wet, moest veroordeelen. In den katalogus van het Muzeum worden ze aan leerlingen van Artus toegeschreven, die ze naar modellen van den meester zouden hebben uitgevoerd (ze zijn trouwens wat kleiner dan het andere reliëf, metend slechts 0 m. 785 bij 0 m. 60). Alhoewel wij ons niet bij deze meening kunnen neerleggen, omdat wij niet goed inzien waarom de kopieën in de Rariteitskamer van het Stadhuis zouden bewaard geworden zijn, wanneer men over de origineelen vrij kon beschikken, moeten wij toch toegeven, dat beide reliëfs niet met zooveel vaardigheid uitgevoerd zijn als het vorige. Mijns dunkens betreft het hier veeleer de eerste schetsen, grover geboetseerd dan het thans verdwenen definitief ontwerp. Deze opmerking geldt eveneens voor de andere beeldwerken, voor de versiering van het Stadhuis uitgevoerd en door den katalogus aan leerlingen van Artus toegeschreven.

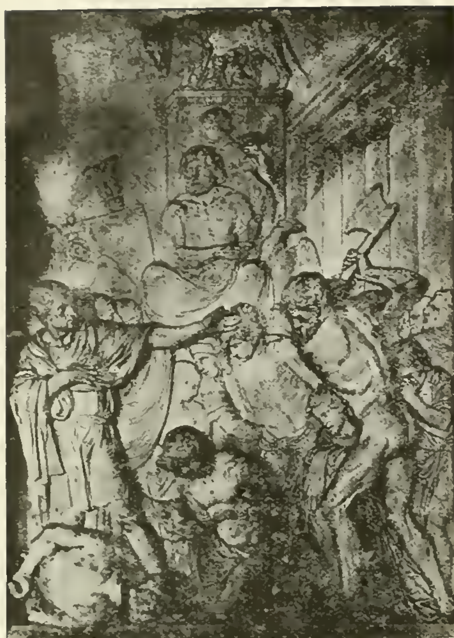
De geschiedenis van het reliëf moet nog geschreven worden. Merken wij hier terloops op, dat waar de Oudheid en de Renaissance de voorkeur geven aan het « relievo schiacciato » of aan de volledige « ronde bosse », waar alle figuren in eenzelfde vlak staan, de Barok een meer optische opvatting van het reliëf verkiest. Op een beperkte plaats schept hij diepte en perspectief, niet alleen door aan zijn beelden verschillende afmetingen te geven volgens het virtueel plan waarop ze zich bevinden, maar tevens door de verschillende figuren te boetseeren volgens een schaal gaande van de absoluut vrijstaande figuur tot de eenvoudige lineaire aanduiding, als het ware op den achtergrond geteekend. Het is duidelijk dat alles er van afhangt hoe deze « dégradé » in hoogte en diepte is uitgevoerd. Rome gaf ons uitstekende barokreliëfs en gerust mag beweerd worden, dat Algardi's « Verdrijving van Attila », in St-Pieters te Rome (188), een toonbeeld is van dien aard. Fiammingo zelf geeft blijken van een bijzondere vaardigheid in dezen « plastischen dégradé », getuige zijn prachtig Engelenkoor in de « dei Apostoli » kerk te Napels.

Quellien mag er zich niet op beroemen dezen « plastischen dégradé » volkomen te beheerschen. In menig onderdeel van zijn reliëfs in de



XXXIV. — A. Quellien de Oude a) « De Razernij » eertijds Dolhuis, Amsterdam. — A. Quellien der Àltere, a) « Die Wahnsinnige », ehemals Irrenanstalt, Amsterdam. — A. Quellien the elder, a) « The fool » formerly Madbouse, Amsterdam. — A. Quellien le Vieux, a) « La Folie », jadis maison d'aliénés, Amsterdam. (Zandsteen, H. 2 m. 95, met voetstuk; H. I m. 62, zonder voetstuk. — Sandstein, H. 2 M. 95, mit Fuss; H. 1 M. 62, ohne Fuss. — Sandstone, H. 2 m. 95 with pedestal; H. I m. 62 without pedestal. — Pierre blanche, H. 2 m. 95 avec piedestal; H. I m. 62 sans piedestal. Nederlandsch Museum, Amsterdam. Fot. Rijksbureau voor Monumentenzorg, 's Gravenhage.)

b) Keerzijde van de « Razernij». — b) Ruckseite der « Wahnsinnige ». — b) Backsight of « The Fool ». — Vue postérieure de « La Folie ». (Fot. Rijksbureau voor Monumentenzorg, 's Gravenhage.)



14. — Quellien de Oude, Amsterdam, vierschaar, marmer relief : Brutus recht doende over zijn zonen, 1651.

Vierschaar, verdient hij het verwijt door Clemen (180) een anderen Nederlander, Guy de Beaugrant, toegestuurd : « eine liebenswürdige Unbekümmertheit um die Gesetze des Reliefs ».

De toeschouwers die als in het antieke koor, om Brutus of Zaleukos heen geschaard, met spanning de tragedie volgen, schijnen wel op elkaar geperst. Ruimte en diepte ontbreken geheel. In dit opzicht is het « Oordeel van Salomo » beter geslaagd. Het is dan ook, de platen van Hubertus geven het duidelijk te kennen (« Artus Quellinus invenit »), door Quellien zelf gecomponeerd. De groep is symmetrisch opgebouwd terwijl bij de twee andere het schouwspel schuin wegzinkt in de diepte. Duidelijk is het dat Quellien de reliefs zijner landgenoten Miccolo Pippi van Atrecht en Egidius della Riviera, Hans van der Vliet, te Rome in St-Maria Maggiore heeft gezien (1572).

Salomo, bovenaan een marmeren trap, op zijn troon gezeten, den scepter in de hand, het koninklijk hermelijn om de schouders, staat op het punt den scherprechter te bevelen het betwiste kind te splijten. Reeds heft de beul het dreigende zwaard op, gereed het noodlottig bevel uit te voeren. De valsche moeder, aan zijn voeten neêrgestort, strekt, om genade smeekend, de armen naar den grooten koning uit, terwijl de echte moeder met een heroïsch gebaar van verloochening, den mond verbitterd, hare rechten opoffert om het leven van haar kind te redden (pl. XII).

Het schouwspel geeft den momentanen indruk met treffende grootheid weêr! De houding van de vertwijfelde vrouw, die niet weet tot wien zich het eerst te wenden, tot Salomo of tot den beul, is bijzonder tragisch.

Maar nog meer expressie-figuren maken onze aandacht gaande.



XXXV. — A. Quellien de Oude, S. Ignatius de Loyola (bovenste nis) koor van St-Borromeus, Antwerpen. — A. Quellien der Ältere, S. Ignatius de Loyola (oberste Nische), Koor St-Borromeus, Antwerpen. — A. Quellien the elder, S. Ignatius de Loynla (upper niche), Choir St-Borromeuschurch, Antwerpen. — A. Quellien le Vieux, S. Ignace de Loyola (niche supérieure), chœur de l'église St-Borromée à Anvers. (Marmer, H. 2 m., anno 1656. Fot. De Cock.)



15. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Vierschaar van het voormalig stadhuis, relief « Saleukos' grootmoedigheid », 1651.

De tweestrijd der gevoelens die Brutus ontroeren, is bewonderenswaard weergegeven. Heel de in-tragische smart van een vader die zijn kind opoffert, vindt haar uitdrukking in het grievend gebaar, waarmede hij zijn toga tegen de mannelijke borst klemt, terwijl de andere arm, gebiedend naar den beul uitgestrekt, de stoere standvastigheid van den magistraat uitbeeldt. De adel van zijn gebaar en houding is slechts te vergelijken met de kalme gelatenheid waarmede de jongeling, vóór hem geknield, den dood afwacht (zie ill. 14).

De Zaleukos en zijn zoon daarentegen zijn vol van dit valsch pathos door het Hellenisme ingegeven, inzonderheid door den Laokoon, die zooveel kwaad berokkende aan de XVIIe en XVIIIe eeuwsche beeldhouwkunst. Quellien ter eere moet hier gezegd worden, dat hij van dit pathos geen misbruik heeft gemaakt. Vrij van deze gezwollenheid is nochtans in deze groep de subtiele ontleding van de gevoelens die de ziel van den neergehurkten medicus beroeren, hem vervullen met medelijden, vrees, ontzag en bewondering (zie ill. 15).

Op enkele uitzonderingen na heeft Quellien hier zijn Antwerpsche manier laten varen. De lichamen zijn veel strenger behandeld, verraden minder zinnelijkheid. De lichte gewaden, met veelvuldige doch ondiepe plooien, wijken af van de naar oude Nederlandsche traditie behandelde mantels en tunica's. De silhouetten zijn duidelijker, alle lijnen scherper afgeteekend. De techniek getuigt van vaardigheid, en kenschetsend zijn in dat opzicht de trillende, onduleerende omtrekken. De invloed van de Oudheid zou hier overwegend kunnen genoemd worden, indien de verrukkelijke karyatiden en de bijna uitsluitend naturalistische versieringen, waarin overal plantaardige motieven, niet de tegenpartij in deze symphonie speelden.

Dit dualisme tusschen de antieke tucht en het Vlaamsch temperament is overigens niet enkel in de Vierschaar waar te nemen. Het treft den toeschouwer telkenmale wanneer hij den drempel van een andere zaal overschrijft. Het verdwijnt slechts wanneer men zich buiten het gebouw, vóór de frontispiesen bevindt, alwaar de Vlaamsche beeldhouwkunst, eindelijk bevrijd, haar grootsten triumf viert.

D e g a a n d e r ij e n. — « Deze gaanderijen, zegt Weismann (190), zouden met de Burgerzaal een grootsch geheel vormen, indien de b ij w ij z e v a n m a r m e r geschilderde beschotten werden verwijderd. » Deze beschotten zijn mede oorzaak, dat de rijke marmeren beeldhouwwerken, als godenfiguren, trofeeën, festoenen, imposten enz., bij gebrek aan voldoende belichting en afstand, niet tot hun recht komen. Dit marmeren beeldhouwwerk is « met wijs beleid », het rijkst in de vier hoeken geordonneerd (taf. XIII). Bij het begin en op het einde van iedere gaanderij kan men steeds een marmeren God aanschouwen, prijkend op een voetstuk, dat soms met toepasselijke attributen versierd is. Zoo bemerkt men op het voetstuk van Cybele, de vruchten der aarde, op dat van Apollo, een trofee met muziekinstrumenten, op dat van Diana, jachtgerief en vischnetten, en eindelijk op dat van Mars, een wapentrofee. Boven de deuren, langs de oost- en de westzijde der gaanderijen, zijn bogen aangebracht waarin reliëfs geplaatst. Boven zes andere deuren prijken reliëfs die de bestemming der vertrekken aangeven.

D e G o d e n, 1650-1653. — In de rekeningen van Quellien staat de Venus, die in haar verleidelijke naaktheid met Mars in den noordoostelijken hoek vertoeft, niet vermeld. Zij wordt gehouden voor een van de beste werken van Rombout Verhulst. Al de andere Goden werden, tusschen de jaren 1650-1653, in marmer vervaardigd door Artus, en werden hem 600 gulden het stuk betaald. Wat de geboetseerde modellen betreft, in de rekeningen komen slechts Apollo en Diana voor (191). Valt daaruit af te leiden, dat hij de modellen der andere goden niet zelf ontwierp? De modellen van Cybele, Saturnus (twee varianten), Mars en Jupiter (twee varianten), in het Rijksmuzeum bewaard, naast die van Apollo en Diana, dragen nochtans de

eigenschappen in zich (wis en zeker de Cybele en Saturnus) van echte Quellinia! (192).



16. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis : Mercurius (naar een ets van H. Q.).

Wat de schepping van het werk zelf betreft, werd Artus blijkbaar door den aard dezer opdracht in het nauw gebracht. Zijn Olympus mist grootschheid en majesteit.

Jupiter slaagt er niet in, ondanks het feit, dat hij met het hoofd van den Zeus van Olympia pronkt, ons ontzag in te boezemen.

Mercurius geeft te driest te kennen, dat hij behalve de god der kooplieden ook die der dieven is. Hij heeft noch de prachtige vlucht van den Hermes van den Vlaming Giovanni da Bologna (1564), noch de slanke sierlijkheid van den Mercurius van Duquesnoy, over denwelke Bellori getuigt, dat hij mooier was dan een antiek, en die Quellien mogelijk gezien heeft in de Galleria Giustiniania (193) (ill. 16).

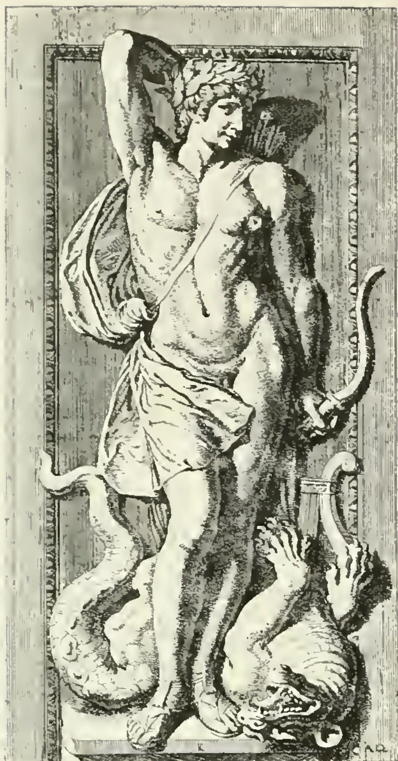
De zegevierende Apollo, een stralende jongeling, gelijkt naar houding en gebaar, sprekend op een der slaven van Michelangelo (ill. 17). Deze eerste creatie van Quellien te Amsterdam werd door Vos bezongen (194).

Mars draagt zijn helm als een provincie-tenor, heeft een te rond buikje en te korte beenen, en zijn baard is, goed merkbaar, valsch. Voor het overige is hij geïnspireerd door de beeltenis van Keizer Domitiaan, die zich eveneens in de Galleria Giustiniana bevond. Diana, rechter schouder en borst ontbloot, is een wat mollig en onbenullig bakvischje.

Van deze kritiek blijven Cybele en Saturnus verschoond! (pl. XIV, ill. 18). Cybele, wier imponeerende rijpheid gehuld is in de plooien van een ruimen mantel, vervult de dubbele rol van godin van den oogst en



XXXVI. — A. Quellien de Oude, « S. Pieter », St-Andreaskerk, Antwerpen. — A. Quel-
lien der Ältere, « S. Pieter », St-Andreaskirche, Antwerpen. — A. Quellien the
elder, « S. Petrus », St-Andreaschurch, Antwerp.— A. Quellien le Vieux, « S.Pierre»
église St-André, Anvers. (Anno 1658, H. met kruis 2 m. 30; zonder kruis 2 m. 12. —
Met Kreus 2 M. 30; ohne Kreuz 2 M. 12. — With the cross 2 m. 30; without the
cross 2 m. 12. — hauteur avec la croix, 2 m. 30; sans croix, 2 m. 12.) Fot. Dhooge.



17. — a) A. Quellien de Oude, Amsterdam, galerij van het voormalig Stadhuis: Apollo (naar een ets van H. Quellinus), 1650.



18. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig stadhuis: Saturnus (ets van H. Q.).

van beschermster der stad Amsterdam,waarvoor de stadskroon, de geweldige sleutel, de bazuin en de aan haar voeten liggende leeuw en leeuwin overvloedig getuigen. De Cybele van Parijs, die de bevalling van Maria de Medicis bijwoont, fungeert ook in deze dubbele hoedanigheid in Rubens' werk. Beide godinnen, zoowel de Amsterdamsche als de Parijzer, zijn navolgingen van hetzelfde antiek model, de Cybele uit de verzameling Vescovale (195). Deze van Quellien blijft toch een persoonlijke schepping, statig, bevallig, wonderbaar gemodeleerd.

Saturnus, eveneens een belangrijk produkt van Quellien's kunde, met een merkwaardige spierbehandeling, werd blijkbaar geïnspireerd door de bekende groep van Sileen, den jongen Bacchus dragende, welke Artus vermoedelijk in het Medicis Paleis te Rome heeft gezien (196), en die door Sandrart werd weergegeven in zijn « Teutsche Academie » (197).

De bogen, 1650-1652. — Boven de deuren, Oost- en Westzijde der gaanderijen, zijn bogen aangebracht, waarin reliëfs geplaatst werden die, ofschoon alle van dezelfde ordonnantie, toch in hun onderdeelen verschillen. Zij zijn samengesteld uit kindertjes, dieren en attributen, gegroepeerd om een ronde lijst, waarin twee met de punten over elkaar gekruiste hoornen van overvloed, bevestigd zijn (zie verder).



19. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, model potaarde (Nederlandsch Museum) voor Galerij van het vnormalig Stadhuis: Supra-porte bij Apollo.

Verscheidenheid, frischheid van opvatting en spontaneïteit kenmerken deze werken. Zij hebben betrekking op de godheden in wier buurt ze opgesteld zijn. Onder de modellen van het Rijksmuzeum vindt men enkele van de modellen dezer bogen terug, blijkbaar eigenhandig werk van Artus. Voor de origineelen die tusschen de jaren 1650-1652 vervaardigd werden, ontving de meester 200 gulden.

Bij Apollo kondigen kraaiende hanen en dartelende kinderen den zegevierenden dageraad aan (ill. 19). Groote visschen, met stoeiende liefdegodjes, herinneren er ons aan, dat Diana, godin van den nacht en van de wouden, ook de godin is der vijvers. Bij Mars geven kinderen verscheurende wolven de gruwelen van den oorlog echt tragisch weer.

In al deze smaakvolle kleine groepen openbaart Quellien eens te meer zijn virtuositeit om de frissche, dartele schoonheid van de kleine kleuters weer te geven en hierin toont hij zich een waardig mededinger van Duquesnoy, van wien Sandrart het talent in dit bijzonder vak zoo schilderachtig roemt, dat wij aan het verlangen niet kunnen weerstaan den tekst hier aan te halen : « Kinder prattschete feicht und dickbackige Milchmauler mit Grüblen auf den Knien, Ellebogen und Fingern gestaltet der Natur so ähnlich, dass niemals auch keiner von den Ansichen diese Naturlichheit erreicht. »



20. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis, relief marmer: « Argus en Mercurius ».

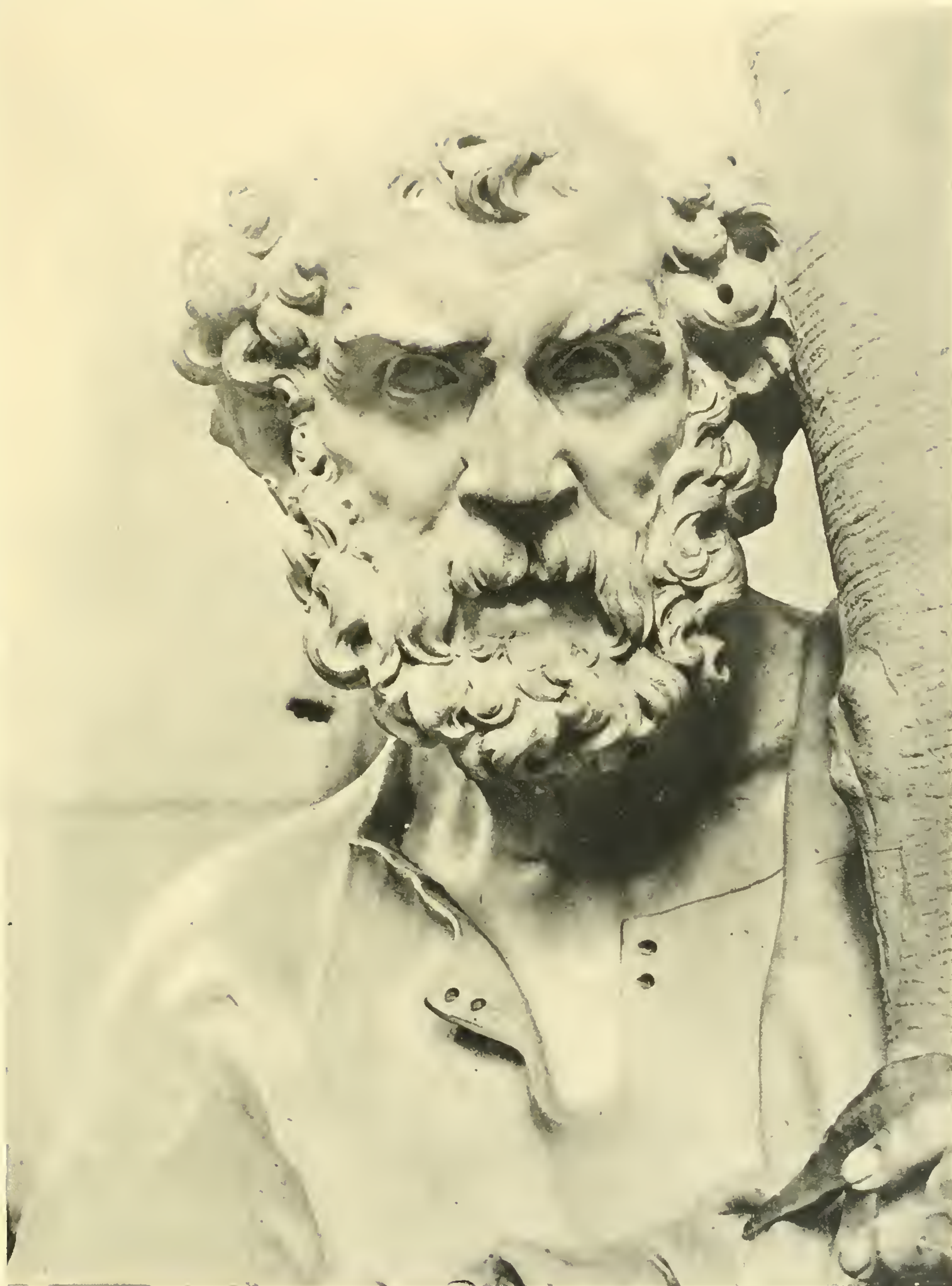
De gelijkenis der putti der bogen met de musiceerende engelen in de kapel van Fontainebleau is treffend. Zij hebben ook de bozetti van Copenhagen geïnspireerd (pl. XV).

De kleine buren van Cybele, die groote, weinig gevaarlijke leeuwen mennen, wijken af van de gewone techniek van Quellien. Hun afbeelding in het etsenboek van Hubertus, draagt overigens geen handteekening van den meester.

Supra-porte, 1655. — Boven zes booglooze deuren zijn reliëfs aangebracht die de bestemming der vertrekken aanduiden.

Behalve de « Stilzwijgendheid » en de « Getrouwheid », boven de deuren van den sekretaris, geteekend Rombout Verhulst, zijn alle andere supra-porte aangehaald in de kwijtbrieven van Quellien. Voor de uitvoering in marmer werd hem 200 gulden uitgekeerd. Van de modellen echter is in de rekeningen geen spraak. Evenmin vinden wij ze in de verzameling van het Rijksmuzeum terug. Op de etsen die Hubertus naar deze supra-porte heeft gegraveerd, bevinden zich geen initialen van Artus Quellien. Moeten wij daaruit besluiten, dat niet hij dit werk uitgevoerd heeft? De stijlkritiek schijnt deze stelling te bevestigen want wij vinden in deze reliefs een eigenaardigheid die ons bij Quellien tot dan toe onbekend was. Wij bedoelen hier de « sfumanto », dit soort waas dat de vormen omfloerst en het geheel een ongewone en wat zoeterige zachtheid verleent. Wij meenen er de hand van Artus Junior in terug te vinden.

Icarus, 1654. — Het is leuk om zien tot welke prozaïsche bestemming de Hollandsche nuttigheidsdrang de mythen van Icarus



XXXVII. — A. Quellien de Oude, detail pl. XXXVI.



21. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis, relief : Amphion die Thebes bouwt, 1654; marmer.

(desolate boedel - of faillietkamer) en Arion (assurantiekamer) vernederd heeft.

De geniale maar ongelukkige vader der vliegeniers wordt afgebeeld op het tragisch oogenblik waarop hij, te dicht bij de zon genaderd, een zijner vleugelen verliest en, het hoofd voorover, in de zilte golven nederstort.

Het is maar goed dat, vóór deze deur, het slachtoffer van het lot dat ook eens Rembrandt beschoren was, eraan herinnert wordt dat hij die te hoog wil vliegen, het slachtoffer wordt van zijn eigen vermetelheid (198).

Arion, 1654. — Boven de assurantiekamer vinden we Arion, rustig op een dolfijn gezeten, die, betooverd door de zoete klanken van Arion's lier, hem behouden aan wal brengt terwijl zijn schip in de golven verdwijnt. Het reliëf zet dus de zeelieden aan zich eerst tegen de gevaren te verzekeren, alvorens een verbintenis op de vloot aan te gaan.

Mercurius en Argus, 1655. — De Mercurius en Argus groep (Burgemeesterskamer) treft door zijn schilderachtige behandeling. Mercurius, nonchalant gezeten, bespeelt de lokfluit om de waakzaamheid van Argus met de duizend oogen die de koe Jo hoedt, te verschalken. Het geheel bevindt zich in een eigenaardig geboetseerd landschap. Een dadelboom met breede bladeren, overschaduwt den jongen god; rotsen met cyprusplanten begroeid, een schilderachtig uitgevoerde, woeste streek, volledigen den achtergrond. De twee reliëfs Arion en Mercurius en Argus worden helaas aan het oog onttrokken door spiegelglazen. Wij kennen ze slechts uit de schetsen van Hubertus (ill. 20).

Amphion, 1655. — Amphion, de lier betokkelend vóór het in opbouw zijnde Thebe, is een werk van weinig waarde (Burgemeesterskamer, oostelijke gaanderij). De arbeiders op de stellage zijn op dezelfde wijze behandeld als de kinderen spelend bij de leuning der brug op het beroemde Madonna-reliëf van Michelangelo (ill. 21).

Wij merken hier terloops op, dat Van Campen sedert 1654 niet meer aan het Stadhuis werkzaam was. Hij werd vervangen door Daniel Stalpaert. Weissman beweert, dat na Van Campen's vertrek, de kunst van Quellien dadelijk tot lager peil daalde, wat te verklaren zou zijn uit het feit, dat het voortaan Stalpaert is die de teekeningen voor het beeldhouwwerk vervaardigde. Bewijsvoerend kunnen wij niet tegen deze bewering van Weissman opkomen, omdat geen enkel dokument staaft, dat Stalpaert de man is geworden naar wiens plannen de arbeid werd voltooid. Maar tóch is het alsof, met het vertrek van Van Campen, de tijd is aangebroken waarin Quellien weêr zichzelf wordt en waarin hij de machtigste zijner scheppingen levert : de éenige frontispiesen. Want het lijkt wel of hij vrijer ademt sedert hij niet meer den « fascheux » Van Campen om zich heen voelt, aan wiens invloed hij misschien veel te danken heeft gehad, maar die hem voorzeker in zijn normalen ontwikkelingsgang trachtte te hinderen. Thans is Quellien weêr den volkomen Vlaamschen barokmeester geworden, en gedurende de vier tot zes jaar die hij aan het uitvoeren der frontispiesen besteedt, zal hij het blijven.

De schepper dezer machtige gewrochten mag niet verantwoordelijk gesteld worden voor enkele valsche toetsen in de binnenversiering van het Amsterdamsch Kapitool. Zijn medewerkers alleen hebben daaraan schuld.

De Burgerzaal. — Zij heeft zeer aanzienlijke afmetingen en is zeer indrukwekkend door haar groote hoogte, welke die eener kathedraal uit de middeneeuwen evenaart, zegt Weissman (pag. 117).

De Burgerzaal beslaat het midden van het gebouw. Dezelfde Korinthische pilasters en festoenen als op de gaanderijen, versieren haar wanden.

De portieken, 1664. — Op de beide einden van de zaal is



22. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Burgerzaal van het voormalig Stadhuis, relief marmer, boven het westelijk poortaal, anno 1664.

een Korinthische portiek aangebracht, die door een toepasselijke groep wordt bekroond. Die van de oostzijde verbeeldt de stedemaagd tusschen de Kracht en de Wijsheid; die op de westzijde stelt de Gerechtigheid voor, die Hebzucht en Nijd vertrapt en aan wier zijde de Dood en de Straf gezeten zijn (ill. 22). Alleen het benedendeel der zaal is versierd naar een ontwerp van Van Campen.

De dokumenten zwijgen omtrent deze twee groepen, alhoewel we ze zorgvuldig afgebeeld vinden in de etsverzameling van Hubertus, — tweede deel. Deze etsen, geteekend A. Q. dragen het jaartal 1665, hetgeen ons doet veronderstellen, dat ze in de eerste uitgave van dat tweede deel nog niet voorkwamen. Deze werd inderdaad reeds in 1663 uitgegeven. De stadsrekeningen leeren (24 April 1664): « Dat Hubertus Quellinus sal vereert worden met de somme van f. 100 voor het dediceren van de ornamenten van 't stadhuys, 2e deel, vermeerdert met de platen van de frontespies ». Het vorig jaar (1663) had Hubertus reeds 200 gulden ontvangen voor het « dediceeren van het 2e deel van ornamente van stadhuys ». Men kan dus het ontstaan van dit werk, met veel kans op juistheid, tusschen de jaren 1664-1665 bepalen.

Deze produktie strekt den Meester voorwaar niet tot eere. Wij kunnen nauwelijks gelooven, dat zulk een koud, levenloos gewrocht, door zijn steeds begeesterenden beitel tot stand kwam. Wij vinden hier nochtans zijn techniek terug, evenwel gemachineerd, zonder warmte noch inspiratie. Ongetwijfeld staan we hier voor een gewrocht van een van Quellien's medewerkers, misschien wel van Eggers, die het natuurlijk naar de modellen van zijn meester heeft uitgevoerd.



XXXVIII. — Hieronymus Duquesnoy II, « Cimon et Pera ». (Marmer, H. 0 m. 86, vóór 1654, before 1654, avant 1654, Muzeum Antwerpen.)

Deze groepen mogen beschouwd worden als voorloopers van dien XIXe eeuwschen barokstijl, die zoovele onzer openbare gebouwen met zijn koude, harde correctheid ontsiert (taf. XXI).

Wij komen later terug — architektonisch beschouwd — op de ordonnantie van deze Korinthische portalen, met hun streng onderstuk en de zwaar beladen kroonlijst. Zij hebben zeer duidelijk Quellien's eigen architektuur beïnvloed (199) (pl. XVI).

Boven de bogen die op de gaanderijen openen, zijn reliëfs aangebracht, de vier elementen (Quellien ontving voor elk van de negen voet hooge « avendersteenen » figuren, f. 250) en de vier werelddeelen voorstellende (pl. XVII).

Boven de kroonlijst, waar Van Campen ramen had willen laten aanbrengen om meer licht te trekken, zijn thans nissen uitgespaard. In deze nissen heeft Daniel Stalpaert, Van Campen's opvolger, de houten modellen van de reusachtige bronzen gevelbeelden opgesteld, — behoudens dat van de Pax. Deze beelden, bestemd om op veel grooteren afstand gezien te worden, voldoen in deze zaal niet. In de Burgerzaal prijken tevens de reuzenfestoenen, waarover wij het later uitvoeriger zullen hebben.

De versiering van deze zaal mist eenheid, wellicht omdat Van Campen de werkzaamheden niet tot het einde toe kon leiden. Ik geloof trouwens niet, dat, buiten de groote beelden boven in de nissen, hier iets te vinden is door Quellien eigenhandig uitgevoerd.

* * *

De wanden van de Vierschaar, de galerijen, de Burgerzaal, zijn, in horizontale richting, in twee geledingen verdeeld door een sterk vooruitspringende kroonlijst. Deze wordt gestut door Korintische pilasters die de wanden in vakken verdeelen. Tusschen de kapiteelen dier pilasters bracht Van Campen telkens een festoen aan, Palladiaansch motief bij uitnemendheid. Deze festoenen zijn enkel als ornament gedacht, niet als verbindingsmotief tusschen de vakken, die klassiek, bijna renaissancistisch van elkaar gescheiden blijven. Dit alles volgens de zuivere Palladiaansche traditie (ill. 23).

Maar op het gebied van de versiering stoot men onmiddellijk op de



XXXIX. — A. Quellien de Jonge, « God de vader » oxaal, Salvatorkerk, Brugge. — A. Quellien der Jüngere, « Gott Vater » Lettner, St-Salvator, Brugge. — A. Quellin the younger, « God the father », organ-loft, in the St-Salvatorchurch, Antwerp. — A. Quellien le jeune, « Dieu le père », tribune de l'église St-Sauveur, Bruges. (Anno 1682. Fot. Denkmalpflege.)

eerste contradictie. Het is duidelijk, dat van Campen voor de binnenversiering van zijn Stadhuis van Amsterdam met groote genialiteit er naar streefde het beeldwerkornament en de schilderkunst afhankelijk te maken van de architektuur, en dit mag wel een barok ideaal heeten. Beneden de kroonlijst zou beeldhouwwerk de marmeren wanden boetseeren, er beweging, spel van licht en schaduw in brengen. Boven, moest de schilderkunst deze rol overnemen, want grootsche wandschildernigen waren op Van Campen's plannen voorzien. De tragedie was, dat geen enkel schilder uit de zoo bloeiende Hollandsche School in aanmerking kwam voor een zoo monumentale opdracht, en dat men zich richten moest tot Vlaamsche meesters uit Rubens' omgeving. En wat hadden ze gemeens met een Van Campen? Hetzelfde geldt voor de beeldhouwers. Wie zou er aan twijfelen of Artus de eenige was die op het gebied van monumentale kunst, in staat was om Van Campen's marmeren droomen te verwezenlijken? Maar deze waarheid, bijna een axioma, slaat veeleer op de natuur van de opdracht dan op de kwaliteit. Een afgrond scheidt, wat de stijl betreft, de twee Nederlandsche meesters, den proto-klassieken, statischen Hollander en den barok dynamischen Vlaming.

Zonder twijfel heeft Van Campen de ontwerpen van de plastieken, die zijn schepping moesten versieren, ook geschetst. Zulks pleit voor hem die er naar streefde eenheid te verkrijgen, en vermindert in geenendeele de waardeering welke het scheppend talent van Artus verdient, — temeer, daar de architekt zich bepaalde tot het geven van groote lijnen, en niet in details trad. En moet men Huygens gelooven, dan waren deze groote lijnen zoo vaag, dat de kunstenaars die zijn ontwerpen moesten uitvoeren, er geen raad meê wisten, « il les marque si obscurément que ceux qui les doivent exécuter, sont obligés d'en faire de nouveaux modelles de leurs mains, pour voir s'ils s'entendent ».

Is de groote lijn van de binnenversiering van Van Campen, hier heerscht ook duidelijk zijn geest. Overal ontwaart men namelijk dezen « reden-rycken zin », welken Huygens in zijn vriend Van Campen zoo hoog roemt. Overal symbolische attributen als bliksems, lieren, weegschalen, wapens, degens, vischnetten, zonder dewelke de geleerde humanisten uit de XVIIe eeuw zich de goden niet konden voorstellen, en waarmede de weetgierige bevolking van Amsterdam ze in levenden

lijve had zien pronken op den Dam, bij Blijde Intreden en in Landjuweelen. Niet dat Quellien ook daarin geen behagen schiep : hij, de getrouwe gildebroeder der Violieren en der tot rederijkkamer hervormde Sint - Lukasgilde van Amsterdam. Maar wellicht had hij, aan zichzelf overgelaten, ze tot een minimum herleid, hij de minnaar van de weelderige fantastische bloemenwereld.


23. — A. Quellien de Oude en Rombout Verhulst, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis: hoek met Mars en Venus : supra portes en guirlandes, anno 1653.

Aan te stippen zijn ook de menigvuldige ontleeningen aan de Roomsch-Hellenistische kunst, die men overal ontwaart. Ook dezen verraden den klassieken Van Campen, die zich de goden alleen kon voorstellen onder de conventioneele gedaante hun door de Antieken gegeven. Men ziet hoe Quellien, evenals Rubens, er naar streefde ze nieuw leven in te blazen.

Wat nu de techniek van het werk betreft, duidelijk is het, dat bij de strenge ordonnantie van de architektuur, een abstrakt-gestyleerd half-reliëf hoort en niet Quellien's rond-plastische, naturalistisch vrij bewogen, dynamisch geladen vormenrijkdom. Hier staan twee kunstopvattingen tegenover elkaar.

Dit innerlijk drama tusschen Van Campen en Quellien speelt zich af op de muren van het Amsterdamsch Stadhuis, en het zal tot uitbarsting komen in een konflikt waarvan men niet genoeg de ver reikende beteekenis heeft beseft. Artus wil barok zijn. Van Campen is beslist antiekiseerend.

(In het huis ten Bosch, merkt men hetzelfde conflikt tusschen Van Campen en Jordaens.)

In alles stoot Quellien op de onverbiddelijke ordonnantie van de architektuur. Treedt hij zefstandig op, dan is Artus onovertroffen, zooals in zijn karyatiden en in de weelderige fantasie van de door

Van Campen slechts abstrakt gedachte, maar door Artus naturalistisch uitgevoerde festoenen. En wanneer hij zich op zijn best geeft, dan juist verwijdert hij zich het meest van den geest der architektuur. Dit dualisme nu openbaarde zich niet alleen tusschen Van Campen en Quellien, het lag in Van Campen zelf, tusschen den schilder en den bouwmeester. Van Campen droeg inderdaad in zich deze twee bijna tegenstrijdige kunstuitingen. Hij was ook schilder (200) en als dusdanig kende hij, merkwaardig genoeg, slechts één afgod, evenals Quellien: Rubens. Er is nog meer. In de weinig gekende werken van. Van Campen, den schilder, is het merkbaar, dat hij ook toegevingen deed aan den Noordnederlandschen realistischen smaak, wat Quellien, die als alle Vlamingen veeleer een detailrealist is, maar in de samenstelling representatief blijft, steeds tegenstaat.

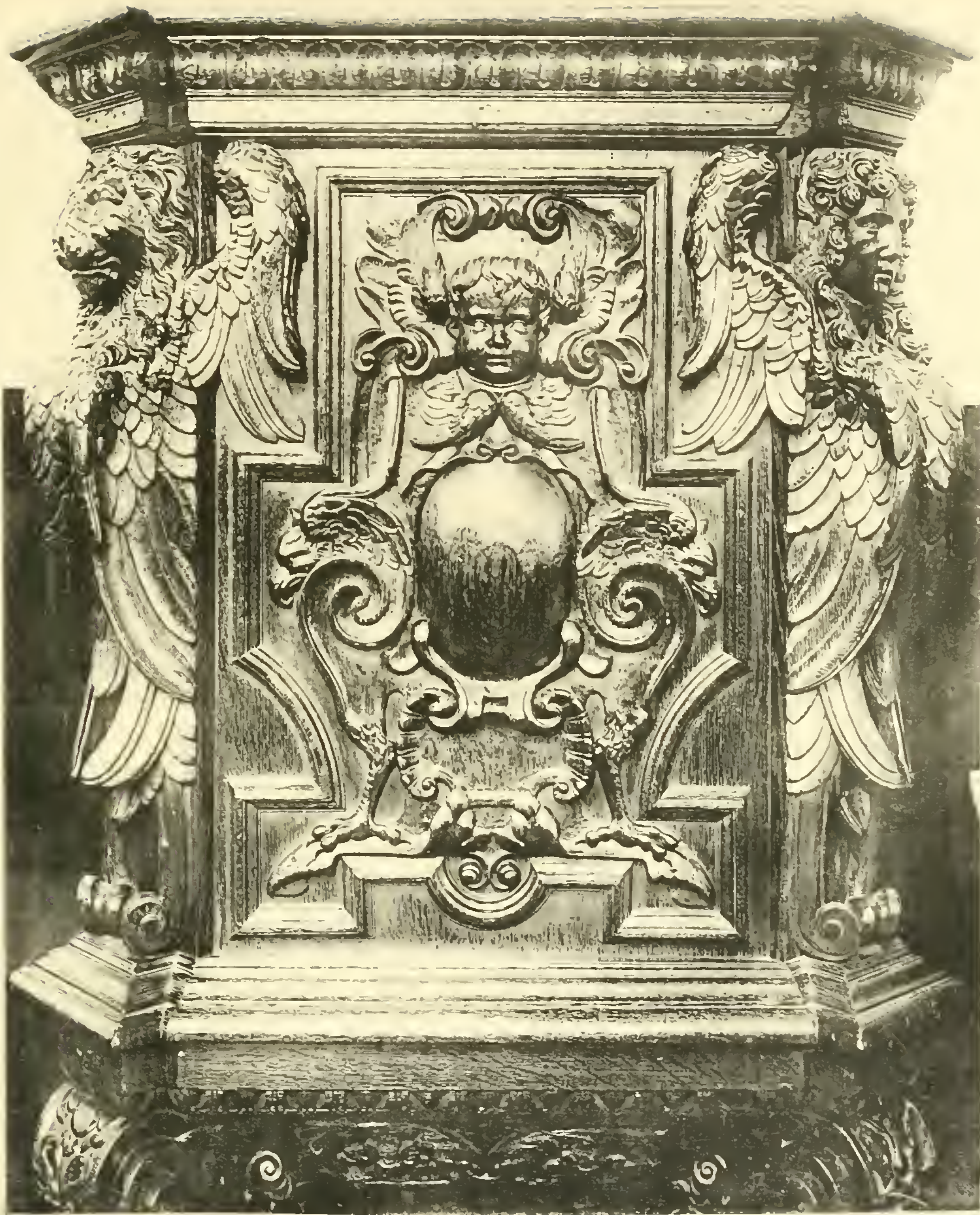
Constantyn Huygens zinspeelt in een brief aan Anna van Solms op deze contradictie in den bouwmeester, zonder er nochtans de diepere beteekenis van te beseffen : « C'est un fascheux homme à gouverner »: Ook Jordaens heeft slechts met wrevel de inmenging van Van Campen in zijn werken aan de Oranjezaal in het Huis ten Bosch geduld. 23 April 1651 schrijft hij zelfs een langen brief aan Huygens (201) waarin hij hem zijn afkeer om onder de leiding van een derde te werken, vertrouwelijk medeeelt. Zulks beseffen wij best. Op afstand beschouwd, is het bijna koddig Jordaens gekoppeld te zien aan Van Campen (201) (1).

APOLLO EN DE MUZEN

Uit de jaren 1650-1654 dagteekenen ook de beelden van Apollo en de 9 Muzen, welke Artus voor Christina van Zweden vervaardigde, en waarop Jan Vos deze verzen dichtte :

Quellinus toont aan 't Y de Zweedsche Hof Parnas
Hy schept Apollo met de negen zanggodessen
Om over zee te gaan, naar 't koude Noorde.
Vraagt gy waar Pallas is met haar levende lessen ?
Men hoeft haar niet in 't Noordt : de Koningin Christyn
Zal op het nieuw Parnas de schrandre Pallas zyn.

(1) Lees H. Schneider, « Govert Flinck en Juriaan Ovens in het Stadhuis te Amsterdam », Oud Holland, 1925, pag. 213.



XL. — Erasmus Quellinus de Oude, Preekstoel, St-Elisabeth, Antwerpen. — Erasmus Quellinus der Ältere, Kanzel, St-Elisabeth, Antwerpen. — Erasmus Quellinus the elder, Pulpit, St-Elisabethchurch, Antwerp. — Erasmus Quellinus le Vieux, Chaire de vérité, Ste-Elisabeth, Anvers. (Anno 1635. Fot. Denkmalpflege.)

Uit deze verzen blijkt, dat de beelden te Amsterdam werden vervaardigd om vandaar uit naar Zweden te worden verzonden. Wij kunnen er eveneens uit afleiden, dat zulks vóór 1654 gebeurde, namelijk het jaar waarin Christina, die haar land reeds had verlaten, afstand deed van den troon. Ook is het meer dan waarschijnlijk, dat Vos in de gelegenheid werd gesteld de beelden te bewonderen in Quellien's atelier vóór ze naar Zweden werden verzonden. Waar deze beelden zich thans bevinden is niet bekend.

Na Christina's dood kwamen haar kunstschatten in bezit van Kardinaal Odescalchi, neef van Innocentius II.

In een prentenboek door Domenico de Rossi in 1704 uitgegeven, onder den titel van « Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotte i gloriosi auspici della Santita di N. S. Papa Clemente XI, Roma, MDCCIV», vindt men 10 platen door Franc. Aquila gegraveerd, naar beelden die Apollo en de negen muzen voorstellen. Deze waren vroeger het eigendom van Christina van Zweden, later van vorengenoemden kardinaal, met uitzondering van de negende muze, die van het kapitool afkomstig is.

Onder de plaat van Apollo leest men : Statua d'Apollo, padre delle Muse e Dio dei poeti. Alla quale sequitano quelle delle Muse stesse, cive le otto che si possedevano della Regina Christina di Svezia, oggi nel Palazzo Odescalco, e la nona del Palazzo Capitolino Opera di Francesco Maria Nocchieri fu della Regina di Svezia, hoggi de D. Livio Odescalchi Duco de Sirmio.

CXII. CLIO. fu della Regina di Suezia hoggi di Livio Odescalchi, frans Aquil delin et sculpsit.

CXIII. EUTERPE.	idem.	idem.
CXIV. MELPOMENE.	idem.	idem.
CXV. TERPSICORE.	idem.	idem.
CXVI. ERATO.	idem.	idem.
CXVII. POLINNIA.	idem.	idem.
CXVIII. CALLIOPE.	idem.	idem.
CXIX. URANIA.	idem.	idem.

CXX. TALIA. Nel palazzo Capitolino.

Wanneer men den tekst leest over de Apollo, dan leert men dat : La Regina Cristina non avendo potuto far l'acquisto d'une statua antica

d'Apollo per porla a capo delle otto Muse che conservava nel suo Reggio palazzo, si resolse di farlo scolpire da moderno Artifice, ed ellese a cio fare l'industre Scarpello di Francesco, Maria Nocchieri, discepolo del Cavalier Bernino, egli con buona imitazione dell' antico fece questo lavoro.

En omtrent Clio : Donde passassero queste otto statue in potere della Regina Cristina non mi e noto, e probabile, che cio avvenisse per acquisti fatti in diversi tempi giacche non guinse mai a tanto prevenuta dalla morte, di vederne compuito il numero-Laonde e convenuto prender la none dal Campidoglio per non lasciare cosi bel coro imperfetto. Sono elle state ristorate in quelche parte da moderno scultore con buono imitazione dell antico.

Wanneer men den schrijver daarin wil gelooven, dan zou de koningin Christina, die geen antieken Apollo had kunnen vinden om aan het hoofd der muzen te plaatsen, er een besteld hebben bij Francesco Maria Nocchieri, een leerling van Bernini, die daarvan een goede kopie naar het antiek maakte. Wat het beeld der eerste acht muzen betreft weet de schrijver niet waar de koningin die vandaan heeft. Misschien heeft zij ze in den loop van heel een periode verzameld. Hij denkt beslist, dat het antieken zijn en voegt er aan toe, dat ze door moderne kunstenaars goed gerestaureerd zijn. Wanneer men nu de platen die deze acht muzen voorstellen, goed beziet, en men rekening houdt met de wijzigingen die de stijl van den graveur er aan toebrengt, dan is men verbaasd te bemerken, dat het hier geenszins antieken zijn, maar wel, wat compositie en uitvoering betreft, XVIIe eeuwsche barokbeelden. Sterker nog : deze beelden die zittend worden voorgesteld, vertoonen sommige eigenschappen van Quellinia's (behoudens de Thalia die een oorspronkelijk antiek schijnt te zijn en staande wordt voorgesteld). Ik wil daaruit niet besluiten, dat mijn acht muzen diegenen zijn waar dichter Vos op doelt. Maar ik stel in het licht, dat vier feiten onze aandacht verdienen.

1. Quellien heeft negen muzen en een Apollobeeld voor Christina vervaardigd.

2. In de verzameling Odescalchi vindt men acht muzen, die vroeger het eigendom van Christina waren.

3. Wat Domenico Rossi er ook van moge zeggen, die beelden zijn



24. — Quellien de Oude ? Euterpe (afkomstig uit de verzameling van Christina van Zweden, 1654).

geen antieken, ze vertoonen de barok onduleerende omtrekken, en de compositie is hoegenaamd niet antiek. Dit oordeel onder alle voorbehoud want het werd niet gevormd aan de hand van de origineelen, maar van de ets.

4. De Muzen vertoonen zekere eigenschappen van Quellinia, — de handen bijvoorbeeld (ill. 24).

Monseigneur Vaes, van het Instituto Storico Belgo te Rome, aan wien ik deze vaststellingen had medegedeeld en wien ik inlichtingen vroeg over de plaats waar zich thans de oorspronkelijke beelden zouden bevinden, deelt mij het volgende omtrent de lotgevallen van Christina's verzameling mede : In de « Papers of the British School at Rome » (VIII, 1916, blz. 72) verscheen een artikel van Thomas Ashby over The Palazzo Odelscalchi te Rome, waaruit blijkt, dat in 1791 Don Livio Odescalchi de verzameling van Christina verwierf.

In de « Documenti per servire alla storio dei Musei d'Italia » (IV, 1880, blz. 329), vindt men een Inventaris van het Muzeum Odescalchi in 1713, en op blz. 332 het « inventaria della statue » met de vermelding der « otto statue sedenti, rapresentanti otto muse... fristaurate ». Uit deze laatste bemerking trekt de geleerde leider van ons Instituut te Rome de conclusie, dat die beelden antiek moeten zijn, anders zouden ze niet in 1717 reeds gerestaureerd zijn. Dit blijkt mij geenszins een bewijs, want in dit werk geven wij een voorbeeld van een gewrocht, vier jaar na zijn onstaan reeds gerestaureerd, namelijk het schild « Labor & Constantia ». Het is mogelijk, dat Christina's verzameling veel geleden heeft bij het overbrengen van Stockholm naar Rome, en dat derhalve een flinke restauratie noodig was. Mogelijk

ging bij deze reis Apollo ten gronde, waardoor men later een beroep moest doen op Maria's beitel.

In 1742 verkocht prins Erba zijn kunstverzameling aan Philips V van Spanje. Deze verzameling bevindt zich thans in het Prado te Madrid en Hübner, in zijn « Antike Bildwerke zu Madrid », vermeldt op pagina 14, de muzen. Ik kon persoonlijk niet tot Madrid gaan. Ik vroeg daarom aan professor Dr. Leurs, wien de etsen van Rossi bekend waren, de muzen van Madrid te gaan bestudeeren. Zijn besluit in dezen was : De muzen, te Madrid, zijn niet deze voorgesteld op de platen van Aquila. Ze zijn staande, niet zittend voorgesteld. Het mysterie blijft dus bestaan. Waar bevinden zich thans de beelden door Aquila nageteekend ? Zijn het Quellinia ? Hopen wij, dat het toeval ze ons zal helpen terug te vinden. Desaangaande schreef ik ook den heer Conservator van het muzeum te Stockholm. In Zweden's hoofdstad zijn weliswaar een barok Apollo en 12 muzen te vinden in de Hall van het Paleis te Drottningholm, maar de beeldhouwer die dit werk voortbracht is bekend, nl. een leerling van de Antwerpsche St-Lucasgilde, Nicolas Millich genaamd.

DE FRONTISPIESEN

1655-1660

> « Ein Stattliches Schloss. Gott sei
> » Danck- ein Stück Barock aus recht
> » schaffenem Stein- ein Giebel voll ge-
> » wundener und Schwellender Mimik
> » des Leiblichen! »
>
> Wilhelm HAUSENSTEIN.

Historiek. — Tusschen de jaren 1655-1660 vond te Amsterdam een artistieke gebeurtenis van ongemeen belang en cosmopolitische beteekenis plaats, nl. de schepping van de geweldige frontispiesen aan den voor- en den achtergevel van het Stadhuis. Het woord « gebeurtenis » is hier niet overdreven. Want, niet alleen toont Artus hier den vollen omvang van zijn scheppingskracht, maar hij bewees ook wat de Vlaamsche beeldhouwkunst vermag wanneer men haar den vrijen teugel laat en een waardige opdracht gunt.

Beide frontispiezen beslaan de volle breedte van den voorbouw, 81 voet; hoogte 18 voet. De talrijke figuren in ieder frontispies, zijn naar evenredigheid even geweldig van afmetingen.

Kroon (202) en Scheltema (203) verstrekken tegenstrijdige inlichtingen omtrent den datum der onderneming aan den achtergevel, alhoewel beiden aan authentieke bronnen hebben geput. De eerste raadpleegde de « Overleveringen » 1656, fol. 75, en 1657, fol. 16. De tweede het « Aanteekeningsboek van Secretarissen » (van 16 Februari 1658 tot 9 Juli 1676).

Volgens Kroon is het werk reeds in 1656 beëindigd. Scheltema daarentegen citeert: « dat op den 31 July 1658, Artus Quellinus heeft aangenomen het achter frontespies van het stadhuys te maken voor f. 8.500; en hij het wel afmaakt 200 rijksdaalder voor een present... ».

Wat de voorgevel betreft, werd bij akkoord 12.000 gulden als honorarium vastgesteld en een premie van 600 gulden. Deze frontispies werd voltooid en betaald in het jaar 1658.

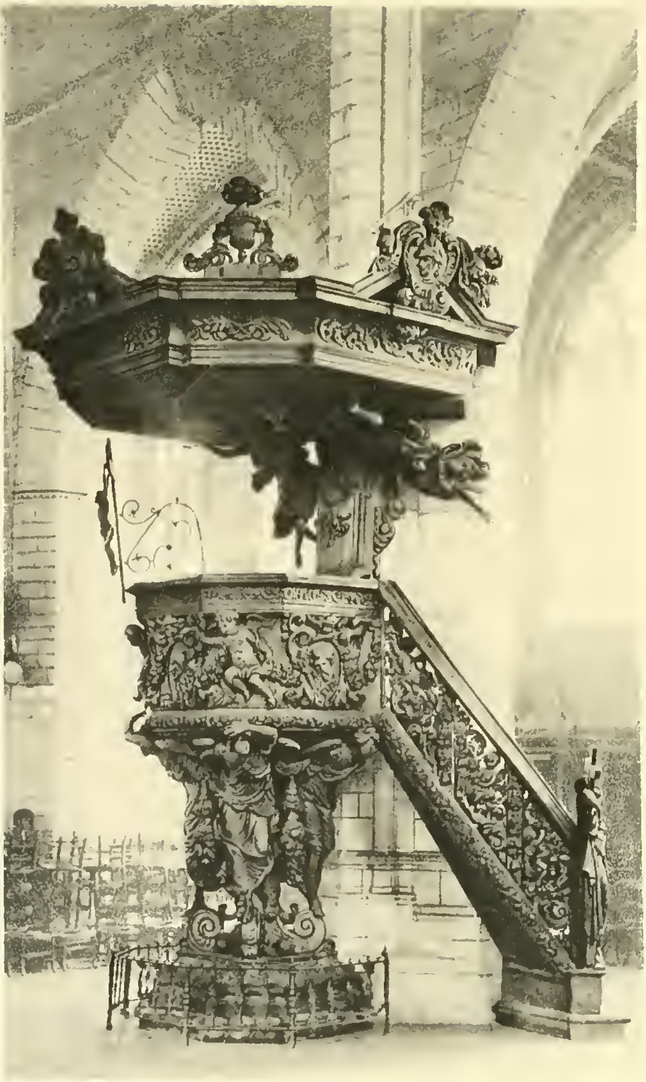
Rekening, 1657 :	gemaakt voor frontespies	f. 12.000
	vereering	f. 600
		f. 12.600

Wij hebben geen aanduiding gevonden betreffende het boetseeren van de modellen voor deze frontispiesen (204).

Oorspronkelijk zou van Campen de compositie van deze twee frontispiesen ontworpen hebben. Jonkheer Everard Meyster, de ridderlijke verdediger en vriend van Van Campen, schrijver van het smaadschrift tegen Quellien en Stalpaert, levert daar het bewijs van. In 1655, bij de plechtige inwijding van het Stadhuis, waarbij, zooals men zich herinneren zal, Van Campen niet aanwezig was, gaf deze edele jonker nieuwe proeven van zijn bekwaamheden in het satyrisch genre.

Hij liet een nieuw pamflet verschijnen : « Het eerste deel der Goden Landspel, op Amersfoort, van 't Nieuw Stadt Huys binnen Amsterdam » (205) waarin hij den lof zingt van het nieuw Kapitool, niet zooals het werd uitgevoerd maar zooals het ontworpen was door Van Campen, die waarschijnlijk zijn dokumenten ter beschikking van zijn vriend heeft gesteld.

Wij weten hoezeer van de oorspronkelijke plannen in de constructie





XLI. — a) A. Quellien de Jonge, Preekstoel, eertijds St-Joriskerk, Antwerpen. — A. Quellien der Jungere, Kanzel, ehemals St-Joris, Antwerpen. — A. Quellien the younger, Pulpit, formerly St-Georgchurch, Antwerpen. — A. Quellin le Jeune, Chaire de vérité, autrefois église St-George, Anvers. Hoofdkerk, Vilvoorde. (Anno 167?. Fot. Beckers.)

b) A. Quellien de Oude, en Peter Verbruggen de Oude, Preekstoel, St-Gommaruskerk, Lier. — A. Quellien der Ältere und Peter Verbruggen der Ältere, Kanzel, St-Gommarius, Lier. — A. Quellien the elder and Peter Verbruggen the elder, Pulpit, St-Gommaruschurch, Lier.— A. Quellien le Vieux et Pierre Verbruggen le Vieux, Chaire de vérité, église St-Gommaire, Lierre. (Anno 1640. Fot. Van Leemputte.)

van dit gebouw afgeweken is. Het pamflet van Jonkheer Meyster is dus een waardevol dokument om de geschiedenis ervan herop te bouwen. De frontispiesen welke slechts twee jaar later zullen worden uitgewerkt, worden er reeds met nadruk in bezongen.

Het voor- of oostelijk frontispies, voorstellend de Amsterdamsche Stedemaagd, gehuldigd door Tritons en Zeenimfen, wordt in begeesterde verzen beschreven zooals het zich thans nog voordoet en zooals het ook in de etsverzameling van Hubertus is weergegeven (206).

De lofverzen op het tweede fronton roepen daarentegen een beeld op, ons gedeeltelijk onbekend. Meyster heeft het over :

een sleepende geweemel
van pack, van sack op steen, gelost ut schuyt en boot,
Die Amstel-Maeght steeds milt van 's heele Werelts kloot,
Wort in haer schoot gevoert.

In werkelijkheid vertoont de achtergevel noch slede noch boot. Het toeval heeft ons de gelegenheid geboden te ontdekken, dat het hier geen poëtisch verdichtsel van den ijverigen schrijver der pamfletten gold.

In het Rijksmuzeum bevindt zich een in eik gesneden model van het Stadhuis (207). Hoogst waarschijnlijk hebben wij hier te doen met de origineele maquette die Van Campen aan de goedkeuring van de stedevaderen van Amsterdam onderwierp, want het model wijkt in bepaalde deelen, zooals torentje, portiek, enz., van het bestaande gebouw af. Misschien is het wel het model vermeld in den inventaris van Willem Van Campen, zoon van Nikolaas en kleinzoon van Jacob Van Campen.

Wat dan ook, de gebeeldhouwde composities der frontispiesen, hierop in laag-reliëf weergegeven en wit geschilderd, vertoonen, tot onze groote verbazing, de vermaarde slee waarvan Meyster gewaagt, door twee paarden in de richting van de Maagd gesleept.

De stadsarchieven van Amsterdam hebben ons een belangrijk dokument verschaft, nl. een ets met het opschrift « Afbeelding van het uytstekend Raadhuys tot Amsterdam, van achter aan te zien, Geordineert door den zeer beroemden Architect de heer Jan (?) Van Campen,

ridder. De stoffatie van buiten geinventeerd en geëtst door L. Scerm ». Wij vinden hier het frontispies bezet door twee schuiten die hun koopwaar afladen en vóór de voeten der stedemaagd leggen.



25. — Willem de Keyser, Amsterdam, gevelsteen, Nederlandsch Museum (afkomstig van het Nieuwe Zijds Huiszittenhuis, 1649).

De veronderstelling ligt voor de hand, dat bij den dood van Van Campen zijn plannen en teekeningen openbaar goed zijn geworden en weergegeven door de graveerstift zonder dat de uitgevers zich rekenschap gaven van het feit, dat ze niet meer aan de werkelijkheid beantwoordden. Het is trouwens zeer waarschijnlijk, dat deze compositie in den realistischen smaak der Hollanders viel.

In 1649 had Willem De Keyser (208) den hoofdgevel van het Nieuwe Huiszittenhuis (209) van Amsterdam, met drie steenen bas-reliefs versierd, kleine genre scenes, in den aard van die van Jan Steen, met betrekking tot het administratief leven dezer instelling (210) (ill. 25).

Nog typischer is het reliëf van de Waag te Leiden, door Van Campen zelf gecomponeerd en in 1659 door Rombout Verhulst (211) uitgevoerd, waarop een heel weeg-tooneel met veel realisme is weergegeven.

De reden die Artus genoopt heeft het ontwerp van Van Campen door een ander te vervangen, is ons onbekend. Mogelijk heeft de kunstenaar weinig neiging gevoeld deze realistische voorstelling uit te voeren.

Artus, zooals trouwens heel de XVIIe eeuwsche Antwerpsche School, is vooral een detail-realist. Zijn realisme is ontledend, het gaat zelden verder. Wat voorstelling, groepeering, compositie betreft, blijft hij steeds representatief-decoratief. In plaats van Van Campen's vinding schept Artus een nieuwe compositie : « De vier werelddeelen brengen hulde aan de stedemaagd ». Hubertus Quellien vestigt in 't bijzonder de aandacht op het feit, dat het hier om een compositie van Artus gaat, want onder zijn ets leest men « Artus Quellinus Invenit ».

WESTELIJK FRONTISPIES

(pl. XVIII)

Had Anatole France de prachtige compositie van de frontispiesen gekend, hij zou Quellien voorzeker nooit het verwijt toegestuurd hebben, dat hij Rodin geeft: « d'ignorer la science des ensembles ». Artus blijft de stevige traditie der Quelliens getrouw, dat beteekent : een vaardige ontwerper te zijn van pompeuze, grootsch opgezette voorstellingen.

Op beide frontispiesen prijkt als middenfiguur de tronende stedemaagd, die op zich alle actie en levendige mimiek van al de personnages, zoo te land als ter zee, concentreert, hetzij de jubelende, schreeuwende, dooreenkriоelende zeegoden, of de zegevierende optocht der voorgestelde werelddeelen, vergezeld van slaven, kinderen en dieren.

Op het Westelijk frontispies bemerkt men aan den voet der Maagd, de twee stroomgoden Y en Amstel.

Deze voorstelling der stroomgoden is lang niet nieuw in de schilder- en beeldhouwkunst. De kunstenaars van de XVIe en XVIIe eeuwen konden te Rome de in het Romeinsch tijdperk ontstane stroomgoden Nilus, Rhenus, Tiber, bestudeeren. Sandrart geeft ze weer in zijn « Teutsche Academie », maar, ook vóór hem waren ze reeds bekend. Naar deze goden geinspireerd, leverde Cornelis Floris, in 1550, een Scaldis voor een schoorsteenmantel. De wonderbare stroomvoorstelling, van Rubens hand, leeft gewis in aller herinnering. In het Antwerpen van Quellien trokken drie Scaldissen de aandacht : de eene, dien wij reeds vermeld hebben, de Scaldis van de Scheldepoort, en de andere op het schilderij van Abraham Janssens, 1609, dat toen in het Stadhuis prijkte, een derde op Hans van Mildert' monumentaalschouw in de trouwzaal van het Stadhuis te Antwerpen.

De stroomgoden van Quellien zijn niet meer languit gerekt, zooals tot dan toe de traditie was, maar voorgesteld « en raccourci ». Deze nieuwe manier brengt een moeilijk probleem mede. Op zijn beurt vestigt Artus een nieuwe traditie, want zijn broeder Erasmus stelt later zijn stroomgoden niet anders voor dan met de saamgedrongen vormen, den korten hals, — waarom weet men niet — de treurig-tragische blikken !

Tegenover de Europa, wier indrukwekkende gestalte aan de Ceres der gaanderijen herinnert en die vergezeld is van paard en os, ziet men vrouw Azië als uit een sprookje van Duizend en één Nacht opdoemend, een ontvluchte sultane, lenig, geheimzinnig en gesluierd, leunend tegen een kameel.

Verder, in rotatieven contra-post, naderen Amerika en Afrika, begeleid door slaven, wier stoere krachtvormen, de elegant gespierde naaktheid der beide vrouwen nog schitterender doen uitkomen.

Afrika (h. 0 m. 360, br. 0 m. 290), een oogenstreeling! Hoe slank en tevens veerkrachtig schijnt ze naast den plompen, monumentalen olifant, die haar begeleidt. Zij is geen fantazie-negerin, maar een echte dochter van het sombere oerwoud, met de dikke, wulpsche lippen, den breeden stompneus, het kroezelhaar, de kleine oogen, het fijngespierde lichaam waardoor het jeugdig bloed van een jong geslacht stroomt (212). De Meester heeft haar kapsel — een reuzenhoed — op een kussentje gesteld; het model vertoont het normaal aan het hoofd. Deze verandering werd waarschijnlijk aangebracht om te verhinderen, dat de breede randen de kleinere negerin zouden overschaduwen (pl. XIXa) (vergl. met het negerkopje koorgestoelte St-Jacobskerk Antwerpen).

Naast haar het onschuldig moorken met den papegaai. Is het niet dezelfde die, in levenden lijve, beladen met een zilveren lamp, door Mevrouw de Prinses von Anhalt aan Mejuffrouw Geertruida Huydecooper van Marseveen werd geschonken — een waar sprookjesgeschenk?

Daar staat Amerika, de lenige, gratievolle pampadochter, met het pronkvolle vederkapsel, neerhangend als een pauwestaart en de zwierige, sierlijke lijn van haar rug als het ware nog onderstrepend (213). Men oordeele echter niet naar de koude, pleisteren afgietsels, maar denke zich de beelden terug in hun oorspronkelijken toestand, gelijk de Karyatiden in de Vierschaar, want « zóó sterk is de inwerking van regen en wind, zegt prof. Aerts, wien de herstelling van de frontispiesen werd toevertrouwd, dat er eigenlijk geen levende deelen meer overzijn in het beeldhouwwerk. Dit geldt vooral voor de beelden van den achtergevel, die als het ware weggesmolten en weggewischt zijn ».

Bij Afrika bemerkt men de beroemde groep van twee arbeiders die een zware last optillen. De eene, gansch kaal, neergehurkt, — de

andere, gebogen, steunend op het gestrekte, gespierde linkerbeen, drukt met heel zijn kracht op een hefboom (pl. XIX).

Eenvoud van techniek en uitvoering, grootschheid der zeer natuurlijk weergegeven gebaren, merkwaardig verfijnde en knappe spierbehandeling, zuivere, duidelijke lijnen, elegante verhoudingen kenmerken de groep.

Deze verheerlijking van den arbeid, drie eeuwen en half vóór Constantin Meunier en van Biesbroek, kan beschouwd worden als een kunstgebeurtenis van ongemeene waarde! Van Biesbroek, de moderne Gentsche beeldhouwer, die zijn beitel ten dienste van de sociale beweging stelde, zet in menig opzicht, méér dan Meunier, de Quellieniaansche, Vlaamsche traditie voort. De heerlijke arbeiders-groep van Quellien gaat helaas verloren in het complex van de algeheele compositie.

Naast de slanke Amerika beproeft een slaaf, wellicht de laatste der Azteken, krampachtig rukkend aan een tot barstens toe met juweelen volgepropte vaas, deze van den grond te tillen. Men huivert bijna voor de woeste inspanning van deze oerkracht (h. 0 m. 325, br. 0 m. 200) (pl. XXb).

In de hoeken van het frontispies bemerken wij ten slotte mijnwerkers, de draagmand op den rug, het pikhouweel en de lamp in de hand. Het zijn bijna dezelfde als die welke voorkomen op het Arcus Monetalis door Rubens voor de Pompa Introitus Ferdinandii ontworpen, en die toen het pas ontdekte Californië en inzonderheid zijn goudmijnen voorstelde. Zoowel op de frontispiesen als op den Arcus Monetalis zijn uitgelaten apen van de partij.

Vlaamsche zinnelijkheid, Oostersche fantazie, invloed van de Rederijkkamers, weerklank van Nederland's koloniale macht, dit alles is verwerkt en versmolten tot een eenige compositie... fantastische optocht van een Koningin van Saba, met het bonte schilderachtige der slaven, het beweeglijke der exotische dieren, een optocht stralend van goud en schitterend van edelsteenen, omwaasd met den bedwelmenden geur van mirre en wierook.



XLII. — A. Quellien de Oude, « De Engel », preekstoel, St-Gommarus, Lier. — A. Quellien der Ältere, « Der Engel », Kanzel, St-Gommarus, Lier. — A. Quellien the elder, « The Angel », Pulpit, St-Gommarus, Lier. — A. Quellien le Vieux, « L'Ange », chaire de vérité de l'église St-Gommaire, Lierre. (Anno 1640. Fot. Denkmalpflege.)

OOSTELIJK FRONTISPIES

(pl. XXI)

In welke uren van begenadiging heeft hij hem geschapen, dezen dolzinnigen Zeethiasos met zijn jubelende zeenimfen, zijn uitbundige tritons en lachende putti, opduikend uit de diepten van den oceaan, om Amsterdam, de aanminnige Maagd, op een rots gezeten, te verheerlijken?

Men meent werkelijk het dof geruisch van de kinkhorens te vernemen, vermengd met het gezang der sirenen en het geschreeuw der verschrikte zwanen, het geraas der zee overstemmend. Het is de jubelzang der Vlaamsche Zinnelijkheid !

Quellien schijnt sedert de Karyatiden uit de Vierschaar, nog gewonnen te hebben aan door vormgevoel getemperd realisme. Hier schept hij bewonderenswaardige vrouwenlichamen als bvb. die zeenimf die, om de Maagd een lauwerkroon aan te bieden, zich met krachtigen en toch bevalligen, elastischen zwaai opricht (pl. XXII en XXIII) (klein model cat. 277-181). « Overal zegt Brinckmann bloeit het vleesch onder Quellien's beitel als onder Rubens' penseel. Daar hebben we, leunend tegen een dolfijn, die nimf met het loshangend haar, die ons haar prachtigen rug toekeert, waarvan het breede model, de ruime vormen, het ronde kruis met kuiltjes ons herinneren aan de « Venus aan haar toilet » van Rubens, uit de Lichtensteingalerij te Weenen, of ook nog aan de neergehurkte vrouwenfiguur met het vlasblonde haar, rechts op dat andere schilderij van Rubens, de « Triumf der Deugd » in de Pinakotheek. Het gebaar der nimf lijkt ook sprekend op dat van de sirene welke Maria de Mecidis toejuicht bij haar landing te Marseille (1621-1625), die brunette nl., door Rubens eigenhandig geschilderd naar een der dames Capaiö, uit de rue Vert-Bois te Parijs (pl. XXIV).

Laten wij tenslotte deze mollige, poezelige, schalksche waternimf bewonderen, deze volmaakte amazone, die meer dan eens de galante kunst der XVIIIe eeuwsche Franschen — Clodion b. v. — beïnvloed heeft, zonder dat zij er in geslaagd zijn haar bekoorlijkheid, haar guitigheid, haar onstuimige levendigheid weêr te geven.

Deze Triton met zijn Jordaneske tronie (pl. XXV) die op zijn

glimmenden rug twee verrukkelijke putti rondvoert, en die, dol van pret, zich achterover werpt om krachtiger het getoet van zijn hoorn te laten schallen, herinnert inderdaad, zooals Brinckman (214) opmerkt, aan dien van Bernini en de Fontana Palestina te Rome. Doch hoeveel levendiger en natuurlijker van vorm dan dezen ; en « het is maar midden deze bacchanaal, omgeven door de jubelende vrouwen en kindertjes, dat onze Triton zijn dolste onstuimigheid bereikt». (Quellien moet het werk van Bernini in diens atelier gezien hebben want het werd eerst in 1640 op de Piazza de Palestino geplaatst) (215). Of pleit dit niet voor het feit dat Quellien een tweede reis naar Rome ondernam na 1640?

Een pittige, eigenaardige schepping is deze milde, joviale, met riet gekroonde nekker, met zijn stompneus en vleezige lippen, (lèvres chamelues et nez proboscidien, zou Georges Eekhoud zeggen), die de verschrikte zwanen opjaagt (216) (pl. XXVI).

Bij al deze figuren, die in vollen kubus monumentaal behandeld zijn, valt het op hoe sterk Quellien hier «impressionist» is, hoe alle overbodige details wegvallen om enkel het kontrast tusschen licht en schaduw te verwekken en te doen spreken. Maar wat wint nog de plastische vizie aan grootte en macht! Men lette op de onscherpe silhouette, op de golvende omlijning van deze beelden.

Dikwijls werden onze frontispiesen met het altaar van Pergamon vergeleken. Niets houdt minder steek dan deze vergelijking, want die twee verschillen van stijl en karakter en vloeien voort uit een geheel andere levenschouwing.

De frontispiesen zijn behandeld als de reliëfs van de Vierschaar, d. i. in illusionistische perspectief, met de beelden op het voorplan als vrije plastiek, die op het achterplan schuin in de diepte wegzinkend om de verbinding te weeg te brengen tusschen den virtuëelen voorgrond en den reëelen achtergrond, waarop het dekor volgens de wetten van het perspectief geboetseerd is.

Op het Pergamon-altaar, integendeel, schijnen de figuren uit den achtergrond op te duiken, die, neutraal gehouden, de oneindige ruimte verbeeldt.

De grenzen van den architektonischen driehoek zijn niet verbroken door de compositie die zich moet schikken naar het geometrisch vlak.

Langs één kant slechts zijn de grenzen overtreden. Naar voren staat de ruimte open. En wanneer men nu de reliëfs der frontispiesen in profiel aanschouwt, dan merkt men dat ze sterk uitbollen. Zoodoende wordt, tenminste langs dien kant, het barok-princiep van de verbinding met de ruimte toch verwezenlijkt.

Van beneden op den Dam gezien, onder de vale belichting van een noordelijken hemel, welke de figuren van het voorplan wel belicht maar nauwelijks de diepte raakt, met hun trillende omtrekken, verweerd en afgeslepen door drie eeuwen verwaarloozing, schijnen de zoo klare composities der frontispiesen, chaotisch, verward, onduidelijk. Zoo gaat een der machtigste scheppingen onzer Vlaamsche kunst verloren, een der heerlijkste gewrochten benoorden de Alpen, — het werk van Quellien, dat, volgens professor Six, « wanneer men het van » nabij beschouwt, van wonderbare schoonheid is en vergeleken mag » worden met het subliemste beeldwerk van gansch de wereld ».

SCHOORSTEENEN

Weismann wijdt aan de schoorsteenen van het Stadhuis een uitgebreide studie in « Noord-Hollandsche Oudheden » (217). Ze werden naar allen schijn door Van Campen zelf geordonneerd en werden in Quellien's atelier uitgevoerd. Ze bestaan uit boezems door vier marmeren zuilen gedragen. De fries in de Burgemeesterskamer vertoonen twee optochten in « relievo schiacciato », zichtbaar door Donatello en Mantegna geinspireerd of ook door de reliefs van de Trajaniuszuil, waarvan trouwens Artus een afgietsel bezat.

De fries, uitgevoerd in 1655 voor 500 g., verbeeldt den triumf van Fabius Maximus, die aan zijn vader, hem door den Raad van Rome als gezant toegezonden, beval van zijn paard te stijgen, omdat de Wet gebood, dat niemand, in den zadel, den Burgemeester naderen moest, « zoo eert een man van staet het ampt hem opgeleid ». Aan dezen schoorsteen, en zijn fries werden veranderingen toegebracht (218).

In de Kamer der Heeren XXXVI Raden vindt men twee schoorsteenen. De friezen dagteekenen van 1656. Ze werden Quellien met 976 g. betaald en zijn met symbolische attributen



XLIII — A. Quellien de Oude, « Het Wapen van Lier », preekstoel, St-Gommarus, Lier. — A. Quellien der Ältere, « Stadtwappen Lier » Kanzel, St-Gommarus,Li er. — A. Quellien the elder, « Armory of Lier », Pulpit, St-Gommarus, Lier. — A. Quellien le Vieux, « Armoiries de Lierre », Chaire de vérité, St-Gommaire, Lierre. (Anno 1640, Fot. Denkmalpflege.)

versierd die zinspelen op de onzekerheid van den uitslag der stemmingen die in deze zaal gehouden worden.

Ook deze schoorsteenen werden door Stalpaert in hun ordonnantie veranderd.

In de Weeskamer vindt men een anderen schoorsteen, door Ionische zuilen en pilasters gedragen. De fries werd in 1654 door Quellien uitgevoerd en met kinderhoofdjes versierd.

In de Rekenkamer een zandsteenen schoorsteen, door Quellien versierd. In 1656 voerde hij voor 168 g. de fries uit, eveneens, zegt Weismann, « nog voor 170 g. houtsnijwerk, waarvan echter niets meer te zien is, daar het verborgen werd achter een schoorsteenstuk, dat Lodewijk Napoleon in 1808 liet plaatsen. Het stelt een wijnoogst in Italië voor ». Graag hadden wij dezen eens voor oogen gehad.

Vertrekken der Commissarissen van Kleine Zaken en van Thesaurieren. — Weismann zegt, dat op de staten van Quellien « alleen de friezen en de houten festoenen der schoorsteenen dezer kamer worden vermeld ».

De Secretarie. — Vroeger prijkten hier twee schoorsteenen van Quellien, waarvan vooral de Oostelijke fraai moet geweest zijn, want alleen voor de marmeren kolommen met loof en bloemen, ontving Quellien, in 1654, 300 gulden. Aan ander beeldhouwwerk werd daarenboven nog 1.000 gulden betaald. Dit alles is verdwenen, en de schoorsteenen zijn gesloopt. Want dit vertrek werd niet alleen door een vloer in twee verdiepingen verdeeld, doch door een wand ook in twee kamers gescheiden.

In de Thesaurie Ordinaris rust de schoorsteen op met loofwerk omwonden wit marmeren zuilen, en de fries, in 1656 afgewerkt, prijkt met sierlijke ornamenten.

VERSCHILLENDE ANDERE WERKEN BINNEN HET STADHUIS

Voor het Stadhuis en andere stadsgebouwen vertrouwde de gemeente Amsterdam menig andere opdracht aan Quellien toe. Hij

leverde de modellen die vervolgens op de stadssteenhouwerij en -gieterij uitgevoerd werden.

Kroon haalt er enkele aan (219).

Verwijlen wij een oogenblik bij de modellen voor de pompen. « In 1651, schrijft Kroon, leverde Artus een model voor vier beelden aan elkander, op elk der pompen, voor 96 gl. »

Deze beelden waren bestemd voor de binnenplaatsen van het Stadhuis, waarover Commelin (220) in 1665 nog bericht : « daar in 't midden van eenig cierlyk fonteynwerk zal gestelt worden... ». De modellen bevinden zich thans in het Rijksmuzeum. Het eene stelt Cimon en Pera voor, het andere een diepe schaal door vier neergehurkte personnages gedragen. Deze modellen werden nooit uitgevoerd. In 1664 werd dit plan door de burgemeesters nog eens besproken, maar besloten, « dat men met het maken van de beelden die op de twee opene plaetsen van 't stadhuys gestelt souden worden, noch soude supersederen » (Res. Thes., 1664) (fol. 176). Maar Quellien had reeds zijn groepen op volle grootte in hout uitgevoerd, werd daarin evenwel zeer ontgoocheld. De Stadsregeering liet hem nl. weten « daer niet genoegsaem bleeck dat daer ordre toe gegeven » werd « zyne pretentie van 1.000 f. by hem gemaeckt wegens modellen van beelden die geordonneert waren tot de pompen op de binnen plaetse van t' Stadhuys » afgewezen. Naar den prijs te oordeelen waren deze groepen stukken van belang, en het feit, dat ze tweemaal uitgevoerd werden als model, in het klein zooals in het groot, maakt het zeer waarschijnlijk, dat het plan bestond ze in brons te laten gieten en dat de groote modellen te dien einde waarschijnlijk in hout waren gesneden (pl. XXXIII).

De bozetti die in het Nederlandsch Muzeum berusten, bestaan ieder uit vier personnages, zoodanig gegroepeerd, dat het duidelijk is, dat de groep bestemd was om midden een plaats te prijken. Ze zijn nogal vlug geboetseerd, schijnen maar een eerste schets te zijn. De groep van Cimon en Pera (pl. XXVII a en b) is blijkbaar geïnspireerd op Rubens' gelijkaardige voorstelling in het Rijksmuzeum. De groep van Quellien munt uit door de eenvoudige en natuurlijke gebaren, den rhythmus van leven die de handelende personnages bezielt, de dynamiek waarmeê ze geladen zijn : dynamiek van de

naar de bron zijns levens snakkenden grijsaard, dynamisme van het heroïsch gebaar van verloochening waarmeê de jonge vrouw zich over haar dorstigen vader buigt. Dit alleen is voldoende om den aandachtigen toeschouwer, die de groep van Amsterdam, met een dergelijk in marmer gehouwen, ook aan Artus toegeschreven groep in het Muzeum te Antwerpen (h. 0 m. 86), vergelijkt, tot de overtuiging te doen komen, dat de toeschrijving van de Antwerpsche onjuist is. Daarvoor pleiten nog meer : de « groepeering » der personnages die nog zeer klassiek in een frontaal vlak gehouden is... de « omlijning » der silhouetten, die te Antwerpen bijna nog renaissancistisch scherp afgeteekend zijn, terwijl te Amsterdam de omtrekken trillen en vluchten, sommige « technische details ». Nooit behandelt Artus het haarkapsel grafisch, zooals bij de Cimon en Pera, en het kind in de groep te Antwerpen. De vleeschbehandeling is veel droger dan bij Quellien, en de subtiele nuanceering der vlakbehandeling die men in de vroegste Quellinia ontwaart, ontbreekt hier totaal, evenals Quellien's handteekening : de handen. Ik meen mij niet te vergissen wanneer ik in de groep te Antwerpen de wat klassieke, droge manier van Hieronimus Duquesnoy meen te herkennen.

De Pera van Amsterdam heeft zichtbaar de Delilah geïnspireerd in een compositie in potaarde (Musea te Brussel en te Berlijn) die den in diepen slaap gezonken Simson van zijn dikken haardos, bron zijner kracht, berooft. Het blijkt onmiddellijk, dat we hier met een plagiaat te doen hebben, en de copiïst heeft slechts met moeite de noodige wijzigingen, door de nieuwe functie vereischt, kunnen aanbrengen. Men lette op het onhandig gebaar van de met de schaar gewapende hand der verleidster. Al het overige is slaafsch nagebootst naar de Pera. Zelfs hare borst is ontbloot gebleven. De Simson is blijkbaar ook geïnspireerd door een tot nog toe onbekende figuur van Quellien. Het komt ons voor, dat het hier gaat om een kunstenaar die van zeer dichtbij Quellien's bozzetti heeft gekend, misschien bezeten, en geplagieerd, in nieuwe groepeeringen of combinaties. Ik denk daarbij onwillekeurig aan Thomas Quellien. Hem ook schrijf ik, — ditmaal zonder aarzelen, — de Caritas toe, in potaarde, uit het Kopenhager Muzeum, met het te dikke hoofd en het onhandig raccourci.



XLIV. — A. Quellien de Oude, « De Adelaar », Preekstoel, St-Gommarus, Lier. — A. Quellien der Ältere, « Der Adler ». Kanzel, St-Gommarus, Lier. — A. Quellien the elder, « The Eagle », Pulpit, St-Gommarus, Lier. — A. Quellien le Vieux, « L'Aigle », Chaire de vérité, St-Gommaire, Lierre. (Anno 1640, Fot. Denkmalpflege.)

DE ZES BRONZEN BEELDEN VAN HET STADHUIS

Op de zes hoeken der tympanons van het Stadhuis, prijken zes reusachtige bronzen beelden.

« De Vrede », met den lauwertak, beheerscht den voorgevel.

« Atlas », op den top van den achtergevel, torst den aardbol.

« De Voorzichtigheid », « De Matigheid », « De Gerechtigheid » en « de Waakzaamheid » zijn op de vier hoeken opgesteld.

De modellen voor deze beelden waren reeds in 1660 door den Raad van Burgemeesters en Oud-Burgemeesters goedgekeurd.

In de stadsrekeningen lezen wij (221) : « geboetseerd een klein Atlas, voor 15 g. » en verder een dergelijk beeld ten hoogte van drie voet » en daarna nog een derde eenigszins gewijzigde figuur.

Voor beide laatstgenoemde modellen, die heden nog in het Nederlandsch Muzeum voor Geschiedenis en Kunst berusten (222), werd 120 gulden berekend.

In hetzelfde Muzeum vinden wij ook de beelden van de Gerechtigheid en van de Voorzichtigheid (223).

Deze modellen werden dan, op volle grootte, in hout gesneden Voor vijf der beelden ontving Quellien 6.000 gulden.

Op 19 September 1663 nam de Raad van Burgemeesters en Oud-Burgemeesters een besluit, dat niet stilzwijgend mag worden voorbijgegaan. « Er werd geresolveert dat het Atlasbeeld, daervan de vorm reeds gemaeckt is, voorts gegoten zal worden, en de drie andere beelden die nog resteren, om op het Stadthuys te setten, van gelycke successivelyck gegoten sullen worden » (224). Dus in September waren reeds van de zes beelden, twee gegoten. Dit geschiedde in de stadsgieterij, het domein van den vermaarden klokken- en geschutgieter François Hemony (225), die uit Zutphen overgekomen, reeds sedert 1655 te Amsterdam werkzaam was. De buitengewoon kiesche onderneming, want het ging hier om beelden van bijna 3 meter hoogte, geschiedde natuurlijk onder leiding van Artus. Tessin bericht daaromtrent (226) : « die 6 grosse bronzerne figuren ausserauf de frontispiecen seynd alle unter Quellins conduite ausgefuhrt ». Moncony (227)

beroemt er zich ook op de werkzaamheden gevolgd te hebben, als ware het een werkelijke attractie : « Au retour M. Blot de Lyon, marié icy me vint voir, et Stocade, qui menèrent Moncony voir les figures de bronze qu'on doit mettre à l'hôtel de ville. »

In 20 Oktober 1665 was reeds alles klaar aangezien op dien dag de beelden in de nissen van de Burgerzaal geplaatst worden, « van de ses stene modellen der groote beelden die van coper gegoten zyn, werden hier heren Thesorieren verzocht vier derselve te laten stellen op de lyste in de groote sale op het Stadhuys ».

De schrijver vergist zich. De beelden waren niet in steen gehouwen, maar wel in hout. De Roever beweert zulks ten minste, en de stadsrekeningen wijzen trouwens ook daarop, want dd. 30 Oktober lezen wij : « dat de groote modellen van beelden staende op de halve nissen, is geresolveert dat hen by provisie een steen kleurtje zal geven » (228).

Zooals wij reeds gezegd hebben zijn deze beelden daar niet zeer gunstig opgesteld. Het is trouwens een zeer merkwaardige idee, een steenkleur te geven aan beelden die bestemd zijn om in brons gegoten te worden. Verwijlen wij liever bij de modellen daarvan, die nog bestaan, en laat ons deze vruchten van den rijpen Quellien, in volle beheersching zijner kracht, bewonderen.

De Gerechtigheid (n^{rs} 7 en 8 van den katalogus) en de Voorzichtigheid, verder de eenige Atlas. Uit beide eerste, blijkbaar onder de tucht van de traditie van Goltzius of Duquesnoy geschapen, uiterlijk klassiek wat houding, gebaar en gewaad betreft, straalt nochtans een summum van gebreidelde levenskracht (pl. XXVIII en XXIX).

De Voorzichtigheid prijkt met een hoofd, dat volgens den katalogus niet door Quellien is geboetseerd. Mogelijk. Maar het lijdt geen twijfel of het werd getrouw naar het origineel vervaardigd.

Op 23 Juli 1664 werd Hemony gelast met het aankoopen van 2.000 pond koper tot het vervaardigen van de « sphera mundi », die op den Atlas rusten zal. Oorspronkelijk werd deze aarbol niet massief gedacht, zooals hij thans bestaat, maar samengesteld uit meridianen door een evenaar omsnoerd, zooals hij voorgesteld is op de plaat van Hubertus Quellien (pl. XXX, XXXI en XXXII).

Wij zullen ons niet verdiepen in de beschrijving van den Atlas, dit

meesterwerk hetwelk voldoende zou wezen om Artus' naam onsterfelijk te maken, noch van het prachtig, met klimop omkranst hoofd, dat aan Michelangelo's portret herinnert, noch aan het meesterlijk behandeld spierenstelsel, tot barstens toe gespannen, noch aan de virtuositeit der vlakbehandeling van dezen grijsaard, doorsidderd met potentiëele wilskracht. Dit alles is niet nieuw. Maar, letten wij hier vooral op de volkomen negatie der omtrekken, die vluchten, trillen, zich vermengen met de atmosfeer. De invloed van Rembrandt bracht Quellien er wellicht toe de wereld der realiteit waar te nemen als staande in de atmosfeer. Hier heeft Rembrandt's clair-obscur zegevierend het gebied der plastiek veroverd. Niet het harde Carravageske clair-obscur, met zijn scherpe kontrasten, die, gehecht aan den vorm, de grenzen der materie niet overschrijden, — maar het noordelijke, dat zacht en fluweelig de vormen omfloerst.

Voorwaar, Rodin kende deze prachtgestalte, ontstaan in den tijd waarin de gehallucineerde Rembrandt, in zijn armzalige woning, zijn droomen van licht en schaduw schiep.

In de stadsgieterij werden nog andere werken voor het Stadhuis gegoten, namelijk : reeds in 1656 leverde Artus « een model voor een houten klopper om te doen gieten, voor de gevangenis... f. 15 ». In 1663 de « teekening voor de weerhaan op den toren van 't Stadhuis een koggeschip... voor g. 50 ». Deze werd ook gegoten. En verder « is goetgevonden dat om het Stadhuys ses lantaren gemaeckt sullen worden te weten op iedre hoeck en dan nog 2 aen voor frontespies aen weersyde des opgangs ».

« Verder » gewaagt Kroon (blz. 156) nog « ziet men het ontwerp van Van Campen in Dancker Danckertsz « Afbeelding van 't Stadt huis van Amsterdam », plaat 4, dan ontwaart men dat rondom den koepel een achttal kolossale beelden is geplaatst. Deze werden nooit gegoten ». Kroon vermoedt, dat de oorzaak daarvan moet gezocht worden in de verminderde belangstelling voor de zaak, of in bezuiniging. Op 27 November 1664 werd een besluit genomen waaruit blijkt, dat te beginnen met het jaar 1665, « geen schilderijen op eenige plaetse van het gansche Stadhuys aen te besteden om te schilderen, maer van alle die kosten voor den voorsegden tyt de Stadt te excuseeren ». Zoo is het ook te verklaren waarom te dien tijde, Quellien het besluit nam Amster-



XLV. — Erasmus en Artus Quellien de Oude, Beschotten, kruisbeuk, St-Paulus, Antwerpen. — Erasmus der Ältere und A. Quellien der Ältere, Wandverkleidung des Querhauses, St-Paulus, Antwerpen. — Erasmus the elder, and A. Quellien the elder, Panelling, transept, St-Paulus, Antwerp. — A. Quellien le Vieux et Erasmus Quellien le Vieux, Boiseries du transept de l'église St-Paul, Anvers. (Eik, Eichen, Oak, Chêne, anno 1635-1640. Fot. Denkmalpflege.)

dam te verlaten. Ook in zijn persoon werd wellicht bezuinigd. Kreeg hij niet den vriendelijken wenk een ander werkhuis te zoeken?

WERKEN, VOOR HET STADHUIS, IN OPDRACHT VAN DE STAD UITGEVOERD

1. (1650) Geboetseerd een model voor een beeld, de Vreede 150 f. Naar den prijs te oordeelen geldt het hier een beeld van de grootte der modellen voor de goden in de gaanderijen. Of het werd uitgevoerd, en waartoe het heeft gediend, hebben wij niet kunnen uitvorschen.

2. (1651) Artus had dat jaar de teekeningen geleverd voor drie wijnkannen, om 's Heeren wijn te dragen, natuurlijk bedoeld de Heeren van het Stadhuis. Deze eigenaardige, hoogst dekoratieve ontwerpen, werden op f. 150 geschat. Deze wijnkannen, die de vorige, bij den stadhuisbrand van 1646 vernield, zouden vervangen, werden door den tingieter Govert van Ouvast vervaardigd en kwamen de stad stuk voor stuk f. 112 1/4 te staan. Ze bevinden zich thans in het Rijksmuzeum.

3. (1656) Dat jaar werden « gerepareerd de Graven van Holland voor 40 gulden ». Deze zeven, zeer merkwaardige houten gebronsde beelden, die weleer in de Vierschaar van het oude Stadhuis prijkten, zijn nog heden in het Rijksmuzeum te zien. Later schijnt het wel in de bedoeling van de Heeren Thesorieren gelegen te hebben, deze beelden te vervangen door andere door Artus te vervaardigen. In de algemeene liquidatie van de vorderingen van den kunstenaar op de stad, lezen wij : « Voor de houte modellen van seven graven van Holland sal ontvangen 't stuck, f. 420. » Zouden deze maar eenvoudig gebronzeerd zijn geweest, zooals hun voorgangers, of werkelijk in koper gegoten? En waar bevinden deze zich thans ?

4. (1656) Datzelfde jaar sneed Quellien « een houten beeld : de Gerechtigheid, voor f. 50 ». Deze Gerechtigheid was bestemd om, verguld, in de Vierschaar geplaatst te worden. Ze werd gebruikt ter versiering van den schandpaal, wanneer Recht gesproken werd. Mettertijd werd deze Justitia, waarschijnlijk vermolmd geraakt,

vervangen door het beeld van de Voorzichtigheid, dat als model had gediend voor het bronzen beeld van den voorgevel. Op dit geboetseerd beeld zijn nog eenige sporen van verguldsel waar te nemen.

WERKEN BUITEN HET STADHUIS

Buiten deze werken vertrouwde de stad den Meester nog menige opdracht toe voor andere stadsgebouwen. Voor de nieuwe en de oude kerk, leverde hij de ornamenten voor het orgel.

Voor de Sint-Jorisdoelen, leverde hij in 1656, voor 300 gulden, een schoorsteenmantel.

Voor de Zijdehal, in 1656, het wapen in bremersteen, voor 100 gulden. In 1651 boetseert hij, voor 18 gulden, drie wassen modellen voor het zegel, die naar Zeeland moesten gezonden worden.

In 1657. Gesneden 2 houten spiegellijsten : 1. de vier elementen; 2. de 4 jaargetyden (200 gulden). Thans Stedelijk Museum Antoniepoort, Amsterdam.

De Razernij (2 m. 95 hoog ; beeld alleen zonder voetstuk 1 m. 62) (pl. XXXIV a en b). — Dit zandsteenen beeld, thans in het Nederlandsch Muzeum, prijkte eertijds op het binnenplein van het Dolhuis (229). Men kan het herkennen op een plaat uit een XVII[e] eeuwsch prentenboek (230) dat enkele regels wijdt aan dit Dolhuis :

dat sluit en stilt
ontzinde razernijen
in stille schaduwen.

De Razernij wordt verbeeld door een levensgroote naakte vrouw die huilend, met woest gebaar, zich de loshangende haren uitrukt. Op het voetstuk zijn in hoog-reliëf, koppen van krankzinnigen aangebracht.

Veel werd geredetwist omtrent dit beeld, dat inderdaad èn om het jaartal van zijn ontstaan èn om de toeschrijving alle belangstelling verdient. De katalogus dagteekent het omstreeks 1600 (231), en Six (232) werpt den naam van Hendrik De Keyser op.

De onstuimigheid der gebaren, de zinnelijkheid der vleeschbe-

handeling, het realisme van dien meesterlijk weergegeven aanval van « mania furiosa » sluiten de mogelijkheid uit, dat een Noord-Nederlandsch quasi-klassiek meester als De Keyser het zou vervaardigd hebben en verschuiven het werk voor minstens een halve eeuw!

Zoodoende komen wij tot de jaren 1650, waarin niemand minder den Artus den Oude, ontwerpen levert voor de stadsgebouwen, waarbij ook het Dolhuis. De breed opgevatte lichaamsbehandeling, de lange ledematen herinneren inderdaad aan een der nimfen der frontispiesen. Wat doet het ter zake, dat enkele geringere details van Quellien's gewone werkwijze afwijken? Wat trouwens zeer moeilijk te beoordeelen valt, aangezien regen en wind het beeld gedeeltelijk hebben gehavend. Welk meester buiten Quellien zou het hebben aangedurfd een dergelijk, naar het leven geboetseerde onstuimige figuur, zoo geweldig van gebaar en van uitdrukking, weer te geven en vooral dààrin de slagen? Brinkmann sluit zich bij onze meening aan in zoover hij dit gewrocht voor een atelierwerk beschouwt. Wij gaan verder en pleiten hier voor een oorspronkelijk produkt van Quellien (233), en voor 1665 ontstaan, want Commelin geeft het reeds uit in plaat voor dezen datum.

Wat doet het ter zake, dat men er Quellien's genuanceerde vlakbehandeling niet in terugvindt? Is hier soms alles niet glad geworden door regen en mist? En het ander gebruikelijk argument, dat het voetstuk tot een veel vroegere periode behoort, houdt ook al geen stand. Of geldt het hier soms geen zuiver Van Campen's voetstuk? Het voetstuk werd door Artus later nagebootst te Sleeswijk en te Berlijn (zie verder), alsook in St-Jakobskerk te Antwerpen.

Te Berlijn en te Sleeswijk zijn ook reliëfs op de voetstukken aangebracht. Ook dààr onderbreken ze de strenge ordonnantie van de architektuur, en bollen buiten het vlak, zooals onder de « Razernij », vier reliëfs, die met een huiveringwekkend realisme vier krankzinnigen voorstellen, van buiten hun lijst ons toegrijnzend. En pleit juist deze tegenstrijdigheid niet voor een werk van Quellien? Deze bandelooze figuur, boven dit gestrenge voetstuk, weerkaatst ze niet eens te meer het drama tusschen Noord en Zuid, tusschen Van Campen's gestrenge puriteinsche voornaamheid en Quellien's onstuimig dynamisme?



XLVI. — A. Quellien de Oude en School, Blik op de Noordelijke zijbeuk met biechtstoelen, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien der Ältere und Schule, Blick durch das Nördliche Seitenschiff, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien the elder and School, Sight throught the North nave of St-Paul, Antwerp. — A. Quellien le Vieux et éléves, Nef latérale septentrionale de l'église St-Paul avec les confessionaux. (Anno 1645. Fot. De Cock.)



26. — A. Quellien de Oude, Cleef : Een fontein met Minerva, marmer, anno 1660 (naar Spilman scul).

Fontein te Kleef. — In het « Resolutieboek van Thesaurieren », nummer 2, door Scheltema (234) gepubliceerd, lezen wij daaromtrent het volgende : « den 22sten October 1660 sijn de heeren thesaurieren overeengekomen met Artus Quellinus, dat hij sal maken een Pallas-beeldt van acht voeten hooghte op een vase van vier Dolphijnen, volgens modelle daervan aen de heeren thesorieren vertoont— omme volgens orde van de heeren burgemeesteren aen prins Maurits tot eene fontaine te Cleef vereert te worden, voor de somme van f. 1.800 » (ill. 26).

De stad Amsterdam wenschte een verzoening met het huis van Oranje tot stand te brengen. Zij nam het huwelijk van Henrietta-Catharina van Oranje te baat om prachtige feesten in te richten. Op dit feest was ook Maurits van Nassau tegenwoordig. Hier had men dus een puike gelegenheid om hem het prachtig geschenk — uitgevoerd door een der eerste meesters van Europa — aan te bieden, dat de banden weer dicht zou snoeren, waar de Stad, zoo trotsch nochtans

op haar zelfstandigheid, toch bijzonder op gesteld was. Maurits had door Pieter Post, den medewerker van Van Campen een prachtig park doen aanleggen rond het Prinsenhof te Kleef. Drie trapsgewijs aangelegde vijvers van verschillenden vorm, met in het midden springfonteinen, verbeeldden op de helling van den « Boterberg » watervallen, en een « ensemble » zooals later te Versaille op grooter schaal zal aangelegd worden.

De Pallas van Quellien zou den bovensten vijver beheerschen. Men herkent haar inderdaad op drie etsen uit het boek dat Langendijk aan de stad Kleef wijdde. Pallas, de lans in de vuist, staat op een groote schelp door vier dolfijnen gedragen, die « tzuiver water ontvangen, en loozen 't weer der keele schuimende uit ». Een waakzame haan begeleidt haar. Kroon gelooft, dat ze door Hemony in brons gegoten werd. Daarin vergist hij zich, want de Kleefsche Pallas is in wit marmer uitgevoerd zooals ten overvloede blijkt uit een voetnota in bovenvermeld boek : « Deze Pallas is zeer konstig uit marmer gehakt en (zegt men) een schenkaatje der stad Amsterdam, wier Wapens men bij de benedenste fontein vindt » (235).

Vondel (236) wijdde een gedicht aan Quellien's gewrocht. Kernachtig bezingt hij het huwelijk van deze Pallas, niet ontsproten uit het brein van Jupiter doch uit het genie van Fidias Quellien, met den verstokten vrijgezel « Mauritius, noit vast aen 't juk der vrouwen », — huwelijk ingezegend door den Gemeenteraad van Amsterdam.

En sierlijk gaat hij over tot de beschrijving der vijvers in het schilderachtig dekor van het park te Kleef, midden het lieflijk gebruisch van waterval en springfontein! Zoo groot moet de indruk van deze fontein op hare bewonderaars geweest zijn, dat 24 jaar later, op 28 Januari 1682, Eggers, Quellien's leerling, vanwege den Keurvorst van Brandenburg, die op de feesten te Amsterdam tegenwoordig was, de bestelling ontvangt van « eene Pallas met 4 dolfijnen ». Is deze Pallas wellicht degene die zich thans bevindt in het park van Charlottenburg? De Minerva van Quellien daarentegen bevindt zich thans zeer slecht door von Vageder gerestaureerd in een tempeltje in den Tiergarten te Cleef (237).

* * *

Van uit het buitenland ontving Quellien menige opdracht van religieuse beelden.

Daaronder mag gerekend worden, voor de Jezuïetenkerk te Antwerpen, twee beelden voor de bovennissen van het koor, en het beeld van den Heiligen Petrus, voor de St-Andrieskerk in dezelfde stad (1658). Blijkbaar werden deze beelden in het atelier te Amsterdam uitgevoerd. Maar uitgesloten is het niet, dat Quellien slechts de modellen leverde en dat hetzij Artus Quellien II, hetzij Peter Verbruggen, daarnaar te Antwerpen de marmeren beelden vervaardigde.

Nicodemus Tessin, die in 1681 de Jezuïetenkerk te Antwerpen bezocht, wier ordonnantie hij niet bijzonder schijnt te waardeeren, doch wier marmerversiering hij roemt, haalt twee van de vier beelden in de nissen van het koor, als werk van Quellien aan : « Beym Altar stehen 4 marmorstatuen. Die Obersten seyndt vom alten Quellin, zimblich wohl gemacht » (238).

Het is, zelfs bij gebrek aan positieve bewijzen, inderdaad duidelijk, dat de beelden in de bovenste nissen door een anderen kunstenaar gewrocht werden dan die der onderste (zie pl. XXXV).

De heilige aan de epistelzijde, waarschijnlijk B. Borgia, is een man van gezetten ouderdom, bijna een grijsaard, zooals de spaarzame haren, de gekronkelde aderen op handen en slapen getuigen. Hij draagt de strenge, bijna militaire kleedij van zijn orde, met den stijven kraag die den hals tot aan de kin omsluit. Hij is gehuld in een ruimen mantel, waarvan hij de plooien vóór zich houdt samengevat. In de hand draagt hij een doodshoofd, dat hem blijkbaar mijmeren doet over de vergankelijkheid der aardsche goederen. Heel zijn wezen en houding ademen strenge waardigheid.

De andere heilige is integendeel zeer jong, nauwelijks de kinderschoenen ontwassen. Uit zijn baardeloos gelaat straalt een vurig geloof, nog aangewakkerd door den gloed der jeugd. Dezelfde breede mantel omhult zijn lichaam en laat den rechterarm vrij, waarvan de lenige en sierlijke hand op het hart is gelegd. Klaarblijkelijk hebben wij hier de afbeelding van Aloysius van Gonzaga, die reeds op zeer jeugdigen leeftijd, hij was nauwelijks vijf en twintig, aan deze wereld werd ontrukt (239).

De techniek, voor zoover te beoordeelen, gezien de hoogte waarop

zich de beelden bevinden, is zeer Quellieniaansch en wijst op een laat ontstaan. Opmerkelijk zijn vooral de merkwaardig kleine hoofden en de mantelranden, wier golving ons herinnert aan de gotische beelden uit het begin van de XVe eeuw. Eenvoud, waardigheid en voornaamheid kenmerken deze beelden.

Uit de archieven van het Professiehuis (« Historia domus professae ») blijkt, dat deze beelden opgesteld werden in 1659. Ze waren een geschenk van Mejuffer Anna van Mechelman, en hebben 1.000 gulden ieder gekost.

De E. P. Karel Droeshout, die in 1905 een « Geschiedenis van de Kerk » schreef, voegt bij deze regels de volgende nota : « Het beeld van S. Ignatius de Loyola wordt aan Artus den Ouden toegeschreven. »

Ziedaar dus, buiten het getuigenis van Tessin, de eenige positieve gegevens welke wij omtrent deze beelden bezitten : datum, prijs, en toeschrijving der bovenste aan Artus.

Het volgende staat echter vast :

1. De beelden werden voor de kerk besteld, want ze passen in de nissen van het koor.
2. Daar ze in 1659 opgesteld werden, ligt het voor de hand, dat ze rond dat tijdstip ontstaan zijn.
3. Stijlkritisch beschouwd komen de bovenste beelden uit een ander atelier dan de onderste.
4. De bovenste beelden vertoonen eigenschappen van Quellinia.
5. Wij meenen in de onderste beelden de hand van H. Duquesnoy terug te vinden (verg. monument Triest, Gent).

BEELDEN VAN IGNATIUS DE LOYOLA EN VAN FRANCISCUS XAVERIUS IN HET PROFESSIEHUIS DER JEZUIETEN TE AMSTERDAM. 1655-1656

Vondel (240) wijdt enkele verzen aan beelden van heiligen uit het Gezelschap van Jezus, door Artus te Amsterdam vervaardigd. Deze verzen zijn getiteld : « Op de marmerbeelden der Heilige vaderen Ignatius de Loyola en Franciscus Xaverius, door Artus Quellinus, beelthouwer van Amsterdam. » Het gedicht draagt geen datum, maar is waarschijnlijk gelijktijdig ontstaan met de verzen gewijd

aan het « Eeuwgetij van den H. Vader Ignatius de Loyola » (241) die het jaartal MDCLVI dragen, en met die geschreven ter gelegenheid, van het « Eeuwgetij van Franciscus Xaverius, apostel van Oost-Indië MDCLV » (242). Vermoedelijk is het naar aanleiding van deze feesten, die Vondel naar zijn pen deden grijpen, dat zijn vriend Artus gelast werd de twee heiligen in marmer uit te beelden. Waar die beelden zich thans bevinden is ons niet bekend (243).

SINT PIETER. 1658
(h. 2 m. 12; met kruis, 2 m. 30)

Het beeld, tot de periode behoorend die wij de monumentale phase van Artus zullen noemen, is van wit marmer en geplaatst op een modern voetstuk vóór het koor, in St-Andrieskerk te Antwerpen, vóór den vieringspilaster, aan de Evangeliezijde « op sijn Roomijnsch geplaetst, te weten op harselve staende, soo dat men daer rondom kan gaen ». Het moet eertijds gestaan hebben vóór den middenpijler van het hoofdschip, waar het diende tot grafsteen van Pieter Saboth, gestorven in 1658, en die een groot weldoener van de kerk schijnt geweest te zijn.

Omtrent 1768 hebben de kerkmeesters van St-Andries aan de familie van wijlen Godefried en Carolus Snijers, kanunnik, verzocht het marmeren beeld van den Heiligen Petrus op het koor bij het hoogaltaar, op een voetstuk te mogen plaatsen. De familie heeft deze vraag ingewilligd op voorwaarde, dat het opschrift bewaard zou blijven. Tijdens de Revolutie werd het beeld ontvoerd en aan de kerk teruggegeven door d'Herbouville.

De Wit schrijft het zeer ten onrechte toe aan Quellien den Jongere, want het is buiten kijf, dat het prachtig in potaarde geboetseerd model van Sint Pieter, waarop het Muzeum van Schoone Kunsten te Brussel prat gaat, de machtige hand van Artus van Amsterdam verraadt.

Visschers beweert dit trouwens ten stelligste. Zijn bewering mag niet in twijfel getrokken worden, daar hij de desbetreffende documenten blijkbaar in handen moet gehad hebben. Hoe anders te verklaren, dat hij zoo nauwkeurig den prijs van het beeld vaststelt, 900 gulden, die aan den kunstenaar werden betaald (244).

Het werk stelt een wilskrachtigen grijsaard voor die, leunend tegen



XLVII. — A. Quellien de Oude en school, De biechtstoel, frontaanzicht, Noorderbeuk, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien der Ältere und Schüler, Beichtgestühl im Nördlichen Seitenschiff, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien the elder, and school, Confessional, North nave, St-Paulus, Antwerp. — A. Quellien le Vieux, Vue frontale des confessionaux de la nef septentrionale de l'église St-Paul, à Anvers. (Anno 1645. Fot. Denkmalpflege.)



27. — A. Quellien de Oude, Brussel, Museum : model van St-Pieter, Antwerpen, St-Andreaskerk, potaarde. H. 0 m. 91, anno 1658 (Fot. Becker).

een knoestigen boomstam dien hij omvat, in de pezige handen met de gezwollen aderen en de saamgeknepen vingeren, de symbolische sleutelen houdt. Een ruwe, taai gespierde visscher, met breede schouders, stevige ledematen en krachtigen stierennek, met het lage, koppige voorhoofd waarin kommervolle gedachten broeien, is Petrus wel degelijk de steenen rots waarop Christus zijn Kerk bouwde! Een ruime mantel omhult hem, hetzelfde kleedingstuk waarin Rubens zijn apostels en wijzen placht te wikkelen, schitterend van koninklijk purper, of glanzend van zonnig geel (pl. XXXVI).

De discipel is weergegeven op het psychologisch oogenblik waarop het drievoudig gekraai van den haan zijn gekwelde ziel eraan herinnert, dat hij tot driemaal toe op één dag zijn meester heeft verraden. Een prachtige karakter-kop, zooals het ons maar zelden gegeven is bij Quellien te bewonderen (pl. XXXVII, XXXVIII en XXXIX en ill. 28-29).

Het werk is breed opgevat en meesterlijk uitgevoerd en op technisch gebied een der markantste religieuse beelden die Vlaanderen bezit, vol subtiele zielsontleding, zonder valsche heroiek, zonder overdreven gezwollenheid, matig en geconcentreerd, van een Quellien, minder driftig dan dien der frontispiesen, doch zijn krachten verzamelend om ze meer te verdiepen.

Het komt ons voor, dat wij het voor de dateering, technisch beschouwd, mogen gelijkstellen met den Veldmaarschalk von Sparr, — psychisch beschouwd, d. i. in aanmerking genomen de diepte en den ernst, getint door lichte melancholie, met den Atlas van de frontispiesen, zegge omstreeks 1658-1660.

Het epitaphium, bij het beeld behoorend, draagt het jaartal 1658.

Verliezen wij evenwel niet uit het oog, dat dit jaartal op het sterfjaar van Pieter Saboth slaat en geen onmiddellijke betrekking heeft op het ontstaan van het werk. Onmogelijk is het nochtans niet, dat het beeld aan Quellien besteld werd in 1658, toen hij zijn geboortestad bezocht en er zijn testament liet opstellen. Erasmus Quellien was trouwens kerkmeester van St-Andrieskerk en in het archief dezer kerk hebben wij een aanteekening gevonden waaruit blijkt, dat Artus bij den aankoop zijner « huysingen van plaisantie » een godspenning aan St-Andrieskerk schonk.



28. — a) Hans van Mildert. Zundert, hoogaltaar : marmeren hoofd van den Heiligen Norbertus, 1624 (Fot. Torfs); b) A. Quellien de Jonge, Bouchout Krankzinniggesticht der Alexianen : borstbeeld van een bisschop Palmhout (aanduiding prof. Claus, Antwerpen) (voorheen boven de poort der Cellebroeders, Antwerpen).

Zooals wij hiervóór zegden, bevindt zich het potaarden model van het beeld te Brussel in het Muzeum van Schoone Kunsten. Het is krachtig geboetseerd (van achteren uitgehold) en bewijst eens te meer de onovertroffen technische meesterschap van Quellien, inzonderheid wat de vlakken-behandeling betreft (ill. 27).

Evenals op het marmeren origineel draagt de Heilige een tunica onder den mantel. Op de teekening waarover wij het thans zullen hebben, is hij volkomen naakt (245).

De Albertina te Weenen bezit een teekening die Max Rooses aan Rubens toeschrijft, en waarmede het beeld van Artus zichtbaar verwant is. Want, buiten eenige wijzigingen in de kleederdracht, verbeeldt ze den apostel in dezelfde houding, met dezelfde gelaatsuitdrukking, op hetzelfde psychologisch oogenblik. Artus' afhankelijkheid van Rubens zou hier onherroepelijk vastgesteld zijn, indien Max Rooses zich niet vergist had en het hier werkelijk een schets van den grooten barok-Antwerpenaar gold. Maar niets is minder zeker. Gustav

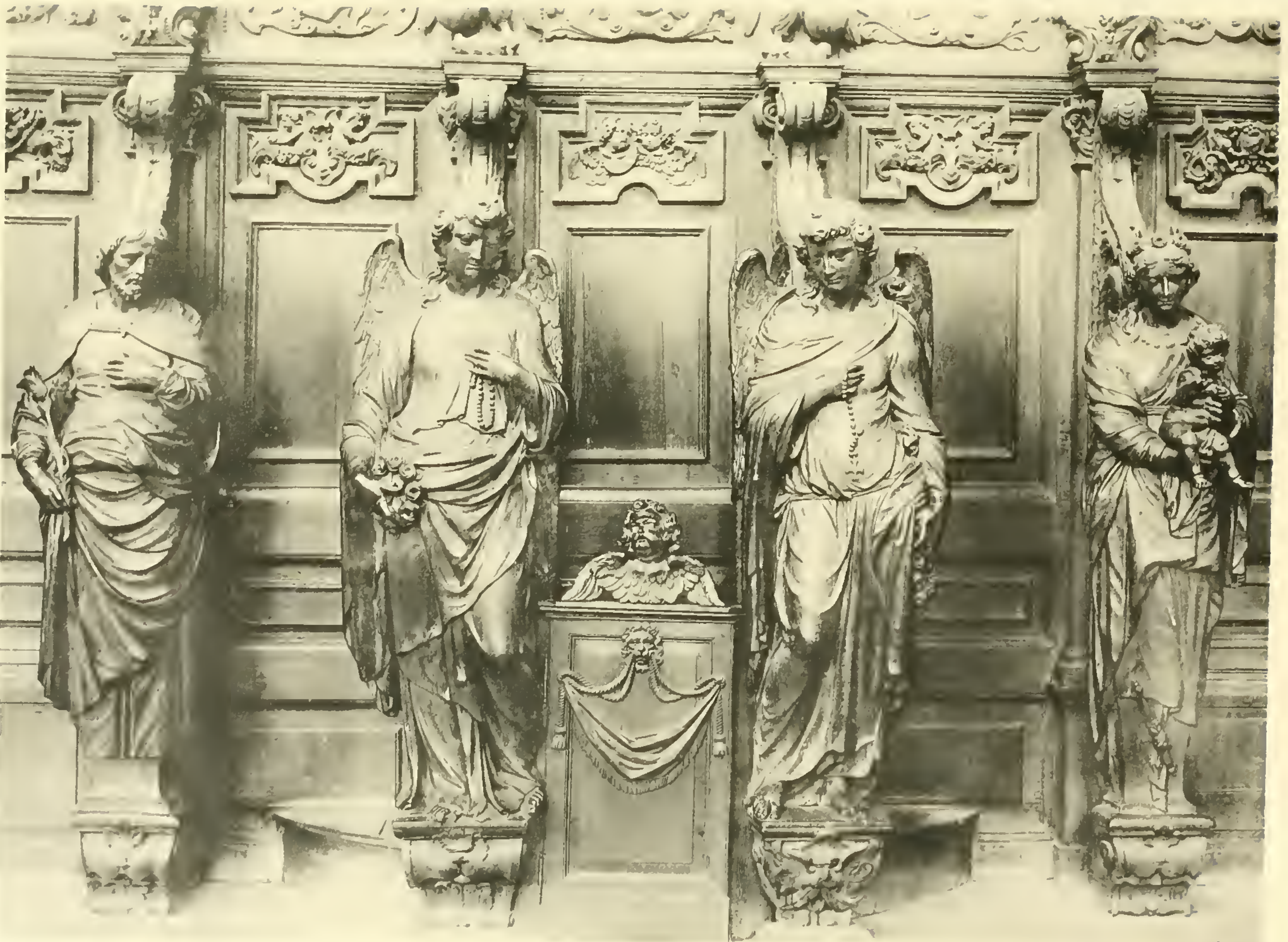


29. — A. Quellien de Jonge, Brugge, St-Walburgiskerk (sacristij), bozetto voor den God de Vader (oxael St-Salvator, Brugge). H. 0 m. 89; Br. 0 m. 76, anno 1681 (Fot. Brusselle, Brugge).

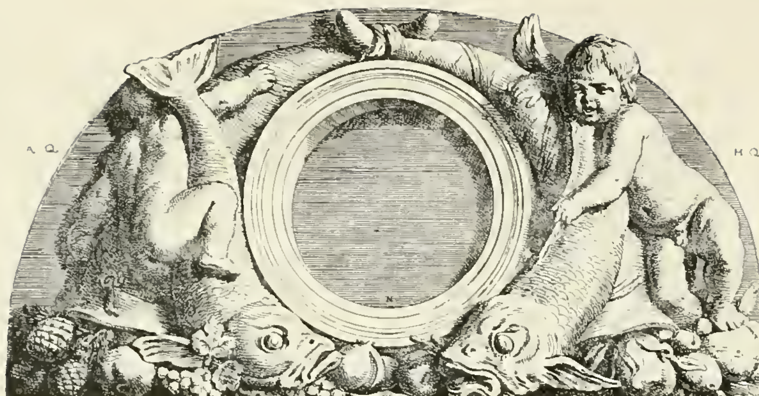
Glück en Oldenburg werpen zelfs de vraag op of wij hier wellicht eenvoudig te doen hebben met een schets van Artus zèlf.

Vooraleer een authentieke teekening van Quellien gezien te hebben, was ik de meening toegedaan dat de meester weinig geteekend heeft. Immers uit alles blijkt dat hij rechtstreeks in klei improviseerde. Moesten er toch teekeningen van zijn hand bestaan, meende ik, zouden deze zich niet anders voordoen als bv. de krabbels van Rodin. De ontdekking van een penteekening van Artus op het kontrakt nopens het oprichten van het praalgraf Immerzeel-Montmorency te Bockhoven (pl. LXIII) kwam deze veronderstelling schitterend staven. Overigens heeft deze penteekening niets gemeens met de St. Pieter van de Albertina (246).

Het komt mij trouwens zeer onwaarschijnlijk voor, dat Quellien, zoo vruchtbaar en veelzijdig geniaal, de schepper der frontispiesen (weliswaar naar de krabbels van Van Campen), aan het toppunt van zijn roem gekomen, gewetenloos de nalatenschap van zijn gestorven kunstbroeder en rasgenoot zou gecompileerd hebben. Het is zelfs niet bewezen, dat hij ooit in opdracht van den eenigen Vlaamschen schilder heeft gewerkt, al begint hij ongetwijfeld zijn loopbaan onder de leidstèr van den reeds bejaarden Rubens. Heelanders is het feit, dat hij aan hem ontleende, zooals Rubens zèlf aan de Antieken, aan Michelangelo, aan Caravaggio, ja zelfs aan Mantegna, zonder daarom van zijn oorspronkelijkheid in te boeten, ja, dezer gewrochten herschiep tot nieuwe meesterwerken. Waarom spreken van plagiaat, wanneer het gaat om de betrekkingen tusschen Quellien en zijn machtigen tijdgenoot Rubens ? (244)



XLVIII. — A. Quellien de Oude, Biechtstoel, frontaanzicht met « S. Josef, S. Rosa van Lima en twee engelen van den Rozenkrans », Noordelijke zijbeuk, St-Pauluskerk, Antwerpen. — A. Quellien der Altere, Beichtgestuhl im Nordlichen Seitenschiff, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien the elder, Confessionals of St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien le Vieux, Vue frontale d'un confessional de la nef septentrionale de l'église St-Paul à Anvers. (Anno 1645. Fot. Denkmalplege.)



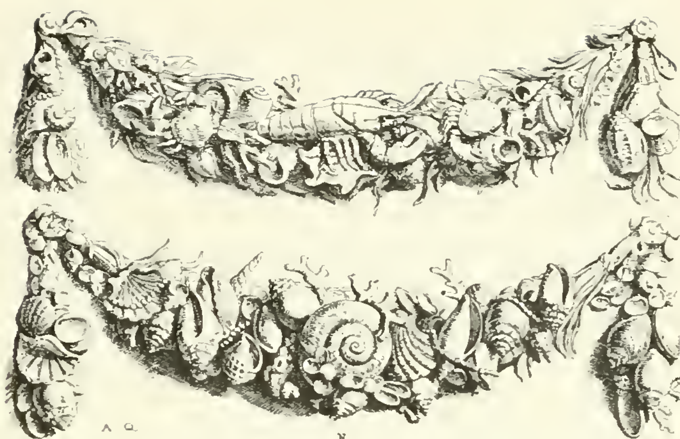
30. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis : supra-porte, marmer, 1653 (ets van H. Q.).

QUELLIEN ALS MEESTER VAN HET ORNAMENT

EEN overvloed van guirlandes en festoenen, van imposten en friezen, verrijken met hun gratie het inwendige van het Amsterdamsch Stadhuis. De stift van Hubertus Quellien heeft ze zorgvuldig weergegeven in zijn reeds zoo dikwijls vermelde plaatwerken. De platen met de « Ciraten » werden in een afzonderlijk bundeltje verzameld, uitgegeven onder den titel « Aerdighe festonen geinventeert door Artus Quellinus, konstrijck beelthouwer der Stadt Amsterdam », en waarvan een exemplaar, zonder datum, in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel berust.

De rekeningen loopende over de bouwwerkzaamheden aan het Stadhuis, en die wij raadpleegden in het Stedelijk Archief te Amsterdam, vermelden ze met nauwkeurigheid, verdeeld over de eerste zeven jaren van het verblijf van Artus Quellien I in Holland (1650-1657). Deze « Ciraten » zijn van grooten eenvoud van opvatting, met elementen aan het antiek ontleend, waarvan de zuivere abstractie, onder drang van Vlaamschen smaak, pittig wordt aangevuld door overvloedige naturalistische, en nauwkeurig realistisch uitgevoerde,

bijhoorigheden als bloemen, vruchten, groenten, schelpen, dieren, symbolische attributen. Aan de bloem wordt de eereplaats ingeruimd. Deze keurige scheppingen, aan Artus' schitterende fantazie ontsproten, vertolken gullen overvloed zonder overdaad, weelderigen rijkdom zonder logheid, gratievolle sierlijkheid zonder gekunsteldheid, steeds frissche ingeving. Al deze hoedanigheden rangschikken onzen Antwerpenaar onder de meesters van het ornament, op wien de Nederlanden met fierheid kunnen bogen. Ze stellen hem zij aan zij met Blondeel, Mabuse, Vellert, Orlay, Lucas van Leiden, Cornelis Bos, C. J. (alleen onder dit monogram bekend), Pieter Coecke van Aalst, Crispijn van den Passe, Cornelis de Vriendt, Hans en Paulus Vredeman de Vriese, Francard, Rubens, Erasmus Quellien I.



31. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis, festoenen bij Diana : marmer, 1652 (ets H. Quellinus).

Op zijne beurt vormde Artus deze School van weergalooze ornemanisten, met Artus II den Jongeren, de Verbruggens, Willemsens, die den Antwerpschen Hoog-Barok vertegenwoordigen, en Kerrickx, de pre-rococo-meester, en bereidde aldus het roemrijk optreden voor van de Van den Bogaerts (248) en de Verberkts, wier aandeel in de wonderen van Versailles overheerschend is (249).

Dank zij de graveerkunst drong deze ornamentiek door tot in de verste uithoeken van Europa en oefende alom een beslissenden invloed uit. De Quelliens waren zich bewust van de rol, die zij geroepen waren in de evolutie van de West-Europeesche kunst te spelen. Zonder de minste valsche bescheidenheid, maar ook zonder zweem van hoogmoed zinspeelt Hubertus er op in de voorrede van het tweede deel waarin hij zegt : « Hierom heb ik in kopere platen gesneden en op pampier uytgedrukt, 't geen mijnen Broeder in Marmor heeft gehouwen om de geheele Werreldt door, in Teekeningen

en Afbeeldingen van een yder gezien te mogen worden 't geen alhier in der daad te zien is. » Tessin, de Zweedsche bouwmeester, die in 1686 de Nederlanden bezocht, noteert in zijn reisboek den aankoop der twee bundels.

Rond het midden van de XVIIe eeuw is de Quellienstijl toonaangevend in West-Europa en kunnen zonder de kennis ervan de Louis XV-stijl in Frankrijk (250), de « Queen Anna » in Engeland en de Danzigerstijl, noch begrepen noch bestudeerd worden!

Wij mogen niet uit het oog verliezen, dat Artus Quellien de Oude drie leermeesters gehad heeft : 1° zijn vader, den antycksnyder Erasmus Quellien I; 2° te Rome werd hij gevormd (1630-1639) door Bernini's mededinger, Frans Duquesnoy; 3° bij zijn terugkeer uit Italië werkt hij onder den moreelen invloed van Rubens, die hem weliswaar niet rechtstreeks gevormd heeft zooals het geval was voor Hans van Mildert en Faidherbe.

I. — Daaruit zou kunnen opgemaakt worden, dat Artus' kunst van Waalschen oorsprong is, temeer daar men niet weet waar zijn vader als kunstenaar zijn opleiding genoot. Noch te Luik, noch te Antwerpen, waar Erasmus I in 1606 als meester der Sint-Lukasgilde ingeschreven is, vindt men de elementen van zijn stijl terug. Specialisten op dat gebied, zooals Laurent, beweren dat tijdens de periode waarin Erasmus vermoedelijk in de leer was — einde XVIe, begin XVIIe eeuw — de kunst in het prinsbisdom Luik volstrekt afhankelijk was van de Antwerpsche School. De herkomst van Erasmus' kunst blijft dus voorloopig in het duister. Konrad beweert, en wij volgen hem gewillig daarin, dat ze in West-Vlaanderen moet gezocht worden, vooral in Taillebert's hoog-renaissance, vroeg-barokke vormentaal.

De ornamentstijl van Erasmus I komt, zooals we reeds zagen, volledig tot uiting in de paneelen van de Noord- en Zuidwanden van den kruisbeuk van St-Pauluskerk te Antwerpen (1636-1640), alsook in den predikstoel van het St-Elisabethgasthuis in dezelfde stad. Men kan daarin zijn honderden kleine « Ciraten » gaan bestudeeren, zijn zoo eigenaardige schilden met hun rechthoekig lijstwerk, zijn akant loofwerk waartusschen dartele engeltjes stoeien, en dat, in plaats van ooft, dieren- en menschenkoppen draagt, zijn gewrongen zuilen



XLIX. — School A. Quellien de Oude. — Biechtstoel, kooromgang, St-Jacob, Antwerpen. — Schüle des A. Quellien der Ältere, Beichtgestühl, Südl. Chorumgang, St-Jakob, Antwerpen. — A. Quellien the elder, Confessional, round the choir of the St-Jammeschurch, Antwerp. — Atelier A. Quellien le Vieux, Confessional, pourtour du chœur, St- Jacque, Anvers. (Anno, 1658. Fot. Denkmalpflege.)



32. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis : festoen-guirlanden bij Saturnus, marmer, 1653 (ets H. Quel.)

met gesegmenteerde versiering, zijn composiet-kapiteelen aan wier voluta's gefestonneerde draperieën hangen, zijn maskers; heel deze precieuse, kostelijke klein-ornamentiek. Zij is, in haar geheel beschouwd, nog steeds stileerend-abstrakt, met slechts zeer zelden realistische elementen, nog betrekkelijk vlak behandeld, symmetrisch, en blijft in menig opzicht aan de Renaissance verwant (pl. XLV). Artus zal deze elementen weder opnemen in veelvuldige schrijnwerkarchitecturen van zijn hand, en er nieuwe karaktertrekken aan toevoegen. Hij rukt ze uit het vlak en werpt ze in de ruimte, behandelt ze plastischer; hij blaast er meer sappig leven in, behandelt ze naturalistisch-impressionnistisch.

II. — Hier werpt de vraag zich op, of misschien Duquesnoy op Artus' ontwikkeling als ornemanist geen beslissenden invloed heeft gehad. Weinig is ons op dit gebied bekend. De Fiamingo zou als ornemanist niet bijzonder uitgeblonken hebben. Sandrart, zijn vriend en biograaf, zou trouwens zeker niet nagelaten hebben ons daaromtrent in te lichten. Duquesnoy werd weliswaar geroepen om het Palazzo Giustiniana te dekoreeren, maar we mogen niet vergeten, dat zijn werk hoofdzakelijk hierin bestond de rijke verzameling antieken en andere beeldhouwwerken op de meest kunstige wijze op te stellen in het palazzo en het park van den markies. In de twee boekdeelen, gewijd aan de « Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani », Romae 1631 (251), die honderden etsen bevatten, worden enkele ornamenten afgebeeld die in niets afwijken van Vredeman de Vriese's beslag- en rolwerk. Zelfs het frontispies van het boek, door Duquesnoy ontworpen en door Theod. Mathan geëtst, wijst niet op bijzondere gaven van Frans Duquesnoy als ornemanist (252). Het verbeeldt ge-

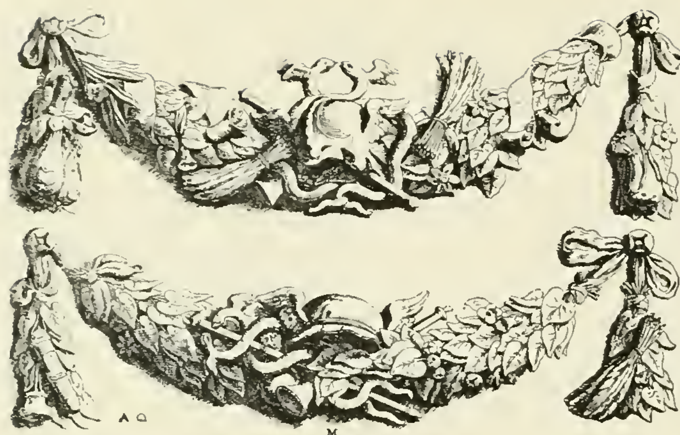
woonweg de wapens van den markies en het geheel mist werkelijk fantazie. Dit schild vindt men terug, in steen uitgevoerd, op een paviljoen in den tuin (vol. II, p . 136).

Ook Pieter Colonna, groot beschermer der kunst, liet hem, volgens Marchal, de modellen leveren voor de versiering van zijn paleis.

Van grooter invloed zullen geweest zijn de bloemen, fruytagen en puttiversiering op de zuilen van het reuzen tabernakel van Bernini te St-Pieter te Rome, waaraan ook Frans Duquesnoy werkzaam was in 1627.

III. — De andere bron is deze weeke stijl, treffend Teig-knorpelstil genaamd, en die tusschen 1620-1640, zoowel te Rome als te Antwerpen heerschte. Rubens hield bijzonder veel van deze zwellende vormen, terwijl het bleek, dat Erasmus I, de « antycksnyder » er geen oogen voor had. Het zijn schilden en wimpels, die zich krullen en ontrollen, zich wringen en vloeien als deeg. Verder ziet men leeuwenmaskers en huiden, vischruggen... en overal worden knobbels aangebracht welke, in een verdere evolutie, abstract behandeld, parels zullen worden (pl. XLIII, XLIV en XLV). Het zijn ook deze groote ornamenten, in vol-reliëf : « cornu-copie » met hun rijken inhoud, zware festoenen, « fruytagen », fakkeldragers, serafijnen, wier wijde vleugels zich dikwijls als voluta's uitrekken langsheen de posten, schelpen breed ontplooid als palmen, oorschelpen, cherubijnen en engeltjes met vederkraagje, kortom al deze ornamenten die men eens te meer aantreft in de graveerkunst en wel in Van Thulden's Platen, uitgegeven in 1634 naar ontwerpen van Rubens, voor de Blijde Intrede van infant Ferdinandus van Oostenrijk, en verzameld in de « Pompa Triumphalis introitus Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis in urbem Antverpiam ». Terloops zij gezegd, dat voor wie Rubens als ornemanist rond 1631 bestudeeren wil, dit boek van de grootste beteekenis is en nooit genoeg kan geraadpleegd worden. Reeds veel vroeger hadden Franquard en Coeberger deze ingevoerd. Maar slechts door Rubens werden zij populair.

Beter dan wie ook zijner tijdgenooten, heeft Artus de Oude dezen « weeken » stijl begrepen en hem in al zijn malschheid in de beeldhouwkunst toegepast. Daaromtrent vestig ik de aandacht nogmaals op het Plantin-wapenschild, bovenaan het ingangsportaal van het



33. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis: festoenen bij Mercurius, marmer, 1653 (ets van H. Q.).

Muzeum, het eerste werk van Quellien onder Rubens' invloed (1639). Van dezen stijl vindt men iets terug in een der late gewrochten van Quellien, het portaal van de graftombe van de hertogelijke familie in Sleeswijk (1662-1664).

En uit de versmelting van deze twee invloeden, van Erasmus I en van Rubens, zou de Quellienstijl geboren worden onder toevoeging van nieuwe elementen, waaronder vooral de zoo eenig mooie kunst om de « aerdighe festonnen » dooreen te vlechten, benevens het invoeren van de bloem in de plastiek (253).

Aan welke bron putte Quellien deze « frische » inspiratie?

Over 't algemeen toonde de XVIIe eeuw een groote voorliefde voor de bloem, zoowel in de kunst als in het maatschappelijk leven. Overal treft men liefhebbers en verzamelaars aan, vooral in de Nederlanden waar hyacinthen- en tulpenteelt zoodanig floreerden, dat op de beurs in zeldzame soorten gespeculeerd werd. Te Antwerpen hadden deze aanminnige symbolen van de Lente eerst het domein der schilderkunst veroverd. Rubens vertrouwde graag aan het « fluweelen » penseel van Breughel de bloemenversiering van menig doek toe. Eens te meer bootst Erasmus Quellien II (254) hierin zijn meester na en kiest daartoe als medewerker Daniel Seghers, en vooral zijn familielid van Thielen, beiden specialisten in het vak. Stippen wij terloops aan, dat de schilderijen van Erasmus II voor het meerendeel gebeeldhouwde schilden weergeven, in deeg-rolwerk, die deze of gene « statue », in grisaille uitgevoerd, bevatten en aan dewelke bloemfestoenen met hun prettig-tintelende kleuren zijn vastgehecht. Het is niet onmogelijk, dat Erasmus volgens de geboetseerde modellen van zijn broeder Artus werkte en dat deze zijnerzijds bekoord door het harmonieus



L. — A. Quellien de Oude, « St-Ottilie » biechtstoel, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien der Ältere, « St-Ottillie » Beichtgestühl, St-Jakob, Antwerpen. — A. Quellien the elder, « St-Ottilie » Confessional, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien le Vieux, « St-Odile », Confessional, St-Paul, Anvers. (H. 1 m. 23, anno 1645. Fot. Denkmalpflege.)

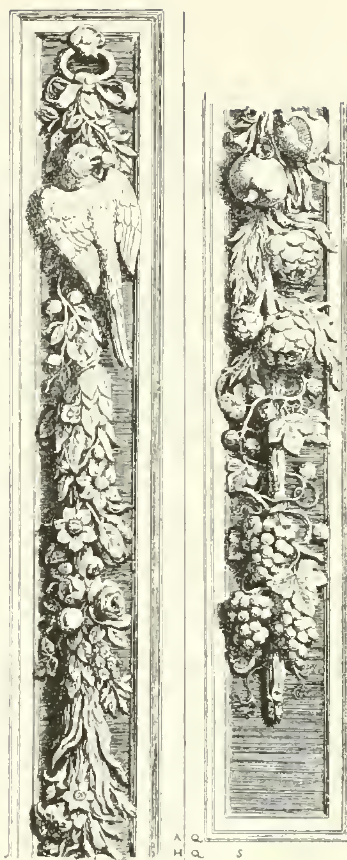
kontrast van de lichtende bloemen met de koude steenen, er toe kwam deze voorstellingen in beeldhouwwerk te vereeuwigen. Het bewijs daartoe wordt geleverd door twee schilderijen van Van Thielen en Erasmus Quellien I, uit de galerij te Mannheim, waarin men duidelijk in de figuren de techniek van den beeldhouwer terugvindt (255).

Stellig lag het in de natuurlijke lijn van de evolutie der kunst van de XVII[e] eeuw, die vormen en omtrekken aldoor losser en dieper uitsneed, die de massa meer en meer door de atmosfeer liet doordringen, de volle, massieve vrucht te vervangen door de bloem, met haar lichte, fijn uitgewerkte randen. Doch niet het toeval maakte Quellien tot werktuig van deze nieuwe stijlontwikkeling. De invloed van zijn omgeving zal wellicht even sterk op hem hebben ingewerkt als de drang van den tijd. Want het staat vast, dat dit bij uitstek tot de schilderkunst behoorend element, nog nimmer met dezelfde verscheidenheid door iemand buiten Quellien in de plastische kunst werd ingevoerd. In de Renaissance-tijd kennen de della Robbia's alsook Cellini eenige bloemvormen in hun ceramieken. Cornelis de Vriendt en Hans Vredeman de Vriese (253) benuttigen slechts de loofwerkfestoenen naar het antiek, met een smal lint aan ringen bevestigd en waarvan de uiteinden, met ooft verzwaard, knodsvormig neerhangen.

De veelvuldige ikonografieën aan de boekornamentiek gewijd, die volgens Kehrer Quellien meer dan een motief zou hebben opgeleverd, brengen ons niets dat eenige gelijkenis biedt met de bloemdekoratie van Amsterdam. Evenmin vinden we iets dergelijks in de werken van de Fransche officines (Charles-Etienne, Philippe Rithove, Sébastien-Nivelle, e. a.) waarin het beslagwerk, de grotesken en de arabesken overwegend zijn. Wat de Duitsche graveerkunst betreft, daarin vindt men in sommige werken van Tobias Stimmer, Virgil Solis en Jost Amman (uitgevers Feyerabend, Frankfurt-a.-M., 1569-1577) deze dikke, met groenten doorvlochten guirlandes weer, die meer dan één analogie aanbieden met de festoenen in de buurt van Ceres vastgehecht in het Amsterdamsch Kapitool. Maar van bloemen is er nog geen spoor (257).

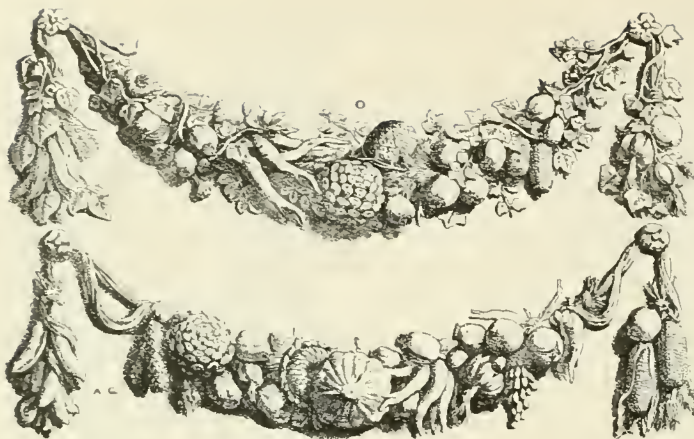
Ook niet in de Nederlanden. Noch bij de plaatsnijders door Rubens gevormd, noch zelfs bij Erasmus Quellien II. Misschien bij Soutman's reeks vorstelijke portretten? (258)

In Frankrijk, ten tijde van Lodewijk XIII (1620-1640), kennen de meeste ornemanisten ze evenmin, inzoover ons de armzalige literatuur, aan dit tijdperk gewijd, inlichten kan (259). Noch Bernardino Radi (1625) die den Jezuïetenstijl ophemelt, noch Paulus Vredeman de Vriese (260), die trouw blijft aan het beslagwerk van zijn vader (1630), noch Chrispijn van de Pas (1642), doen beroep op de machtige dekoratieve waarde van de bloem.


34. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Burgerzaal van het voormalig Stadhuis : guirlandes met papagaai, marmer, 40 voet hoog (ets van H. Q.).

Palladio en Scammozzi (261), die in de Italiaansche architektuur het aanpassen van het antieke festoen terug in eere stelden, waarin van Campen een op- en navolger bleek, gebruiken slechts het antieke loofwerk. Wat we noch in de Renaissance, noch in den zoogenaamden Louis XIII-stijl aantreffen, zien we zegevieren in den stijl zoo graag door Rubens toegepast. In de zware festoenen, « de fruytagen », die den voorgevel en het koor van het Professiehuis te Antwerpen opvroolijken, overheerscht nog de vrucht (1620). De vrucht waarvan de uitbundige volheid zoo uitstekend de zinnelijkheid der Antwerpsche school bevredigt ! Alleen in de kapel, palend aan deze kerk, de Mariakapel door hem ontworpen (1625), verschijnen, bescheiden, enkele bloemen, vermengd met vruchten, maar met een flauw uitgedrukt individueel karakter. Eindelijk, van 1643 af, begint Quellien in de houtsnijwerken van St-Pauluskerk te Antwerpen, de eerste akkoorden te preludeeren van zijn bonte symphonie. En plots, te Amsterdam, ontgroeit aan de marmeren muren van het Raadhuis, met ongekende virtuositeit, een rijke bloementooi gewrocht door den nooit dralenden beitel van den geestdriftigen Quellien.

Alle bloemenvormen kent hij en hij geeft ze weer met het nauwkeurig, kunstig realisme van den miniaturist, zonder de technische



35. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis : guirlandes, bij Ceres en Saturnus, marmer (ets H. Q.).

moeilijkheid der uitvoering te achten. Een kort overzicht laat ons toe, naast de roos, de alom erkende koningin der bloemen — de Venusbloem die gedurende heel de XVIIIe eeuw heerschen zal — verder te ontwaren : de hagedoorn, de netel, de lelie en de winde, de aster, de zonnebloem en de narcis, de paaschbloem, maar vooral de tulp en de hyacinth, het puik van Neêrlands bloementeelt! De Sint Jansbloem, of liever, een haar gelijkende met fijne bloemblaadjes, die zoo menigmaal den beitel van de opvolgers van Quellien in verleiding zal brengen, treffen wij hier nog niet aan, evenmin de lawaaierige begonia, die het gestoelte van Averbode siert (1672).

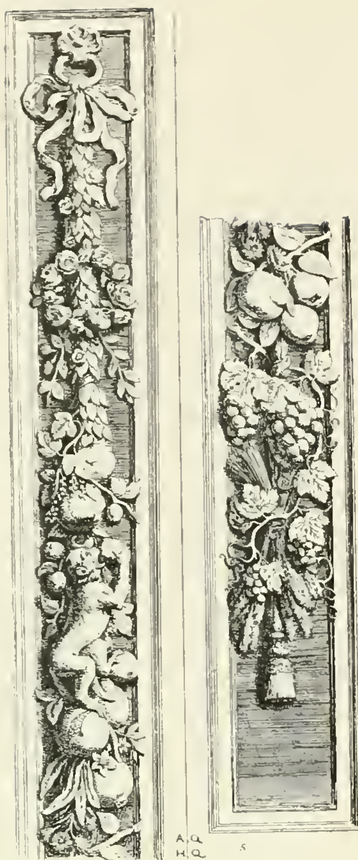
Hier biedt de groententeelt haar prozaïsche, maar niettemin schilderachtige produkten. Als op een doek van Snijders vinden we hier artisjokken (262), wortelen en rapen, erwtpeulen en schorseneeren, ajuin en knoflook. En wat de vrucht betreft, zoolang alleenheerscheres, met haar van sap gezwollen vormen, biedt zij den zinnelijken Quellien een te rijke bron opdat hij ze versmaden zou. En 't is de weelderige herfstoogst van peren en appelen, van de volle druiventrossen der bacchanten, van berstende pruimen, van bollige oranjeappels en citroenen, van hop, heulbol, maïs, van den pijnappel aan Dionysos gewijd, van korenaren, van hazelnootjes zoo graag gekraakt door het snoeperige eekhoorntje.

Al deze elementen : vruchten, bloemen, groenten, loof, alsook schelpen en allerhande attributen, zijn ofwel vrijvoorgesteld gegroepeerd, of vinden hun plaats in een klein aantal ornamentale motieven, die op weinig na volgens een heel eenvoudig schema uitgevoerd zijn.

In de vrije voorstelling der bloem, niet meer in festoenen gevloch-



LI. — A. Quellien de Oude, « S. Rosa van Lima », Noord zijschip van St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien der Ältere, « S. Rosa », Beichtgestuhl, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien the elder, « S. Rosa », Confessional, St-Paul, Antwerp. — A. Quellien le Vieux, « S. Rosa de Lima », Confessionaux, St-Paul, Anvers. (Anno 1645, H. 1 m. 23. Fot. Denkmalpflege.)



36. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Burgerzaal van het voormalig Stadhuis : guirlande met aap, marmer (ets van H. Q.).

ten, maar in hare natuurlijke verhouding tot stengel, blad en twijg, vindt men een inwerking van de wetenschappen op de kunst. De liefde voor de bloem heeft zich uitgebreid tot de studie der plantkunde, en de herbaria verheugen zich in een bijzondere aandacht hun geschonken. Zulks is waar te nemen in den dom te Sleeswijk, op de postamenten van het portaal der begraafplaats van Frederik III, door Quellien tusschen 1661 en 1663 opgericht. Hier heeft de kunstenaar, die elke compositie verworpen heeft, de uiterste grenzen van het realisme bereikt.

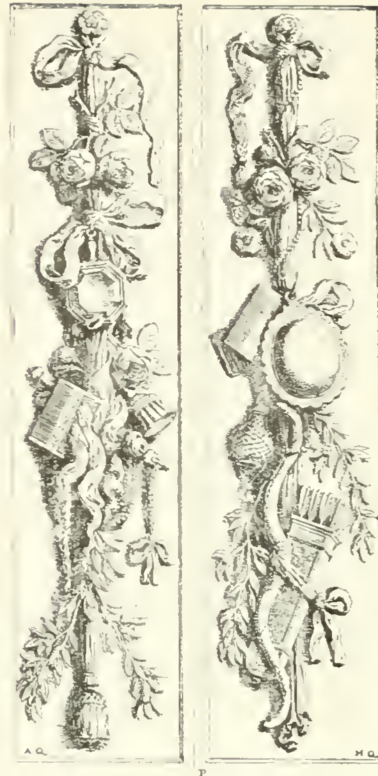
ORNAMENTALE MOTIEVEN

De festoenen. — Deze Palladiaansche motieven zijn zeer talrijk in het Raadhuis te Amsterdam, vooral in de Gaanderijen. Ze zijn de herhaling van de buitenversiering van het gebouw. Tusschen de kapiteelen der pilasters geplaatst, verheffen zij zich tot in het veld van de friezen. Ze zijn halfmaanvormig, met knotsvormig hangende uiteinden en aan twee nagels vastgehecht. Hun geraamte bestaat uit bladeren, regelmatig het een over het ander heengelegd, zooals de lagen van een gebak, dus in deegstijl. De vruchten, bloemen, groenten of attributen die in deze bladeren gevlochten schijnen, zijn in volreliëf behandeld. Eenige type-voorbeelden van eerste gehalte zijn de festoenen van Mercurius, gevlochten van windebladeren en met winden versierd, waartusschen de ronde hoed en de slangenstaf van den beschermer van handelaars en dieven prijken (ill. 33 a, b). Eigenaardig is ook het festoen bij Saturnus, of de Tijd die de vruchten op aarde laat gedijen, en het festoen met groenten (ill. 35 a, b).

Bewonderenswaard zijn de veelsoortige schelpen, smaakvol vast-

gehouden door een parelsnoer dat zich slingert om het uit kronkelend zeewier samengesteld festoen (ill. 31 a, b).

Artus Senior bepaalt er zich toe een ketting om het festoen te slingeren. Artus Junior wringt het heele festoen om zijn as. Hetzelfde verschijnsel zullen wij vaststellen bij andere siermotieven. Artus Senior brengt slechts beweging aan de oppervlakte der massa. Later komt de heele massa in beweging. Dit geldt natuurlijk niet alleen voor de ornamenten.



37. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis : guirlande bij Venus, marmer, a en b (ets van H. Q.).

De guirlandes. — De guirlandes, neerhangend van de penanten zijn aan een ring bevestigd door middel van een zoogenaamden Louis XV-strik. Zelfde schema als de festoenen, met bladeren bladdeegvormig, en één vrij uiteinde. De guirlande is in de hoogte van afstand tot afstand gesegmenteerd, door bloemen, vruchten, twijgen, allerlei attributen, smaakvol aangebracht die er een bloemensnoer, spiraalvormig omheen gewonden, tegenaan schijnen te drukken.

In de Burgerzaal vinden we vier type-guirlandes op de penanten tusschen de imposten der bogen waarvan een onbekend schrijver uit de XVIIIe eeuw de niet te overtreffen schoonheid in de volgende bewoordingen roemt : « men lette op de eelheid der beitel, in de losheid dier bladeren en bloemen, welke de natuur zoo nabij komen, dat de coleur enkel mangelt om te gelooven dat zij leven ».

Hun lengte, 30 voet, is waarlijk uitzonderlijk (ill. 34, 36, 39). De diertjes, parkieten, eekhoorntjes, aapjes, die er op schijnen te schommelen zijn gewoon aangrijpend natuurgetrouw.

De guirlande met maïs en met druiven, vindt men terug op het gestoelte in St-Jacobskerk (ill. 39).

Deze guirlandes in een rechthoek besloten herinneren aan orna-

menten in oude verluchte boeken. Artus heeft wellicht aan de miniatuurkunst geput ? Koloniale invloed blijkt duidelijk uit de diertjes : parkiet, aapje en zoomeer.

D e v u l l i n g e n. — De vullingen, die Artus in zijn rekeningen « imposten » noemt zijn aan geen enkele algemeene wet onderworpen. Ze zijn « vrij beweeglijk » zooals Hedicke het uitdrukt. De goede smaak alleen leidt de samenwerking der verschillende elementen. Hier heerscht de fantazie onbeperkt. Op te merken, dat deze composities geen gesloten massa's vormen. De lucht heeft vrij spel tusschen hun van elkaar gescheiden elementen.

Die nabij Venus (ill. 37 a, b) getuigen van een bijzonder verfijnden smaak. De kammen, haarvlechten, poederdoosjes met kwasten, de spiegels, al deze gevaarlijke en geduchte wapens van de vrouwelijke ijdelheid, zijn hier verzameld met de volmaakte vaardigheid van een ervaren habitué van boudoirs en salons ! Bij de beschouwing krijgt men reeds een voorsmaak van de geparfumeerde kunst der XVIII[e] eeuw.

De vullingen aan Saturnus gewijd (ill. 32 a, b, c) bewijzen dat de kunst der grotesken, zoo lief aan Cornelis Floris, nog niet gansch verdwenen is.

De « temperamenten der elementen » van de Burgerzaal brengen ons in twijfel. Op de platen van Hubertus Quellien dragen zij de beginletters van 's meesters naam niet. Stijlkundig beschouwd staan ze verder in de evolutie dan de imposten van Artus die steeds een zekeren samenhang in de samenstelling bewaart. De elementen van deze vulling zijn afzonderlijk behandeld, zonder samenhang en opgevat in den geest van den hoogbarok.

Ook de imposten der orgels van de Nieuwe kerk sluiten zich bij deze motieven aan (zie verder).

D e h o o r n e n v a n o v e r v l o e d. — De afwisseling in de voorstelling van den hoorn van overvloed als dekoratief element is voor de tijdsbepaling van een werk een belangrijke faktor.

1. Cornelis Floris trekt slechts zelden partij van zijn dekoratieve waarde.

2. Terwijl men dadelijk merkt, dat Rubens en zijn mededingers



LII. — A. Quellien de Oude, « Heilige Theresa », Biechtstoelen, St-Paul, Antwerpen.— A. Quellien der Ältere, « S. Theresa », Beichtgestühl, St-Paul, Antwerpen. —A. Quellien the elder, « S. Theresa », Confessional, St-Paul, Antwerp. — A. Quellien le Vieux, « S. Thérése », Confessionaux, St-Paul, Anvers. (Anno 1645, H. 1 m. 23. Fot. Denkmalpflege.)

er werkelijk misbruik van maakten. Wanneer wij de reeks platen ontleden door Van Thulden gesneden ter gelegenheid van de Pompa Introitus Ferdinandi, stellen wij vast dat de hoorn van overvloed, op dat tijdsstip aangewend, slechts eenvoudig aan het einde is opgerold, nu eens effen, dan weer ruw en overlangs door hoekige ribben in drie segmenten verdeeld.

3. Op den preekstoel te Lier (1642) zijn deze ribben spiraalvormig gewrongen. Idem op de supra-porten, in het Stadhuis (1653) (ill. 30).

4. Weldra draait de hoorn zich in zijn geheel om zijn as, zooals boven het beeld der Heilige Rosa in St-Pauluskerk te Antwerpen, aan Quellien den Jonge toegeschreven (ill. 38).



38. — A. Quellien Junior, Antwerpen, St-Pauluskerk : Heilige Rosa van Lima, marmer (zie hoornen van overvloed), 1666-1670 (Fot. Denkmalpflege).

Reeds in 1672 treft men deze nieuwe evolutie boven het portaal van de kerk van Averbode aan.

Eens te meer brengt dus Quellien de Oude slechts de beweging aan de oppervlakte der voorwerpen, niet in de massa zelf.

De friezen. — Het akant-loofwerk vindt men niet alleen te Amsterdam terug, maar op alle houtsnijwerk van Artus. De vleezige, van sap gezwollen, zoo naturalistische akant rolt zich eenvoudig spiraalvormig op. Hij draagt bijna geen bladeren. De knoopen van den stengel dragen bijblaadjes en zenden geen zijtwijgen uit. Uit het midden der spiraal hangt een tros vruchten. Aldus stelt deze akantfries een etappe daar in de evolutie van het ornament : zijn naturalistische fase, of nauwkeuriger : de meest naturalistische (1654).

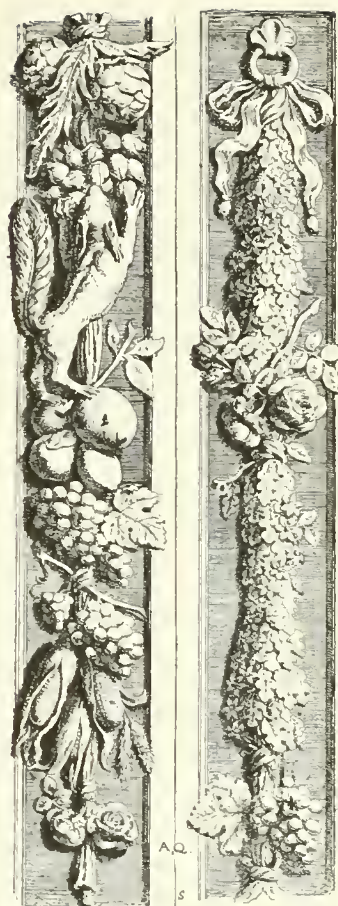
1635. — Vóór Artus (zie Erasmus I) was hij meer gestileerd. Na hem (zie Artus den Jonge) zien wij hem opnieuw gestileerd, zich verwikkelen door de toevoeging van zijdelingsche ranken, die zich oprollen en krullen als een struisveer (zie trapleuning van den preek-

stoel te Vilvoorden), ofschoon in den beginne Artus de Jonge meer het akant-loof van zijn meester aankleeft (zie leuning van den preekstoel van St-Walburgis te Brugge, 1665). Wij kunnen deze nieuwe evolutie dus nauwkeurig omlijnen (1665-70).

Aan dit akant-loofwerk voegen de beide Artussen poezelige, mollige kleuters toe, die op de ranken klimmen en tuimelen of in dolle vaart over de bladeren hollend, dieren vervolgen. Hier is dus nog steeds de vrije kompositie gebonden aan een vast motief.

Op te merken, dat Artus I vaak het akantblad geheel opoffert om op het veld van de fries alleen kleine tooneeltjes te brengen, waarin kleuters en dieren stoeien. Deze kleine reliëfs zijn impressionnistisch weergegeven, en herinneren in menig opzicht aan de ivoren platen waarin Duquesnoy specialist en, naar het schijnt, ook Quellien bedreven was.

De kleuters met de hazewinden en den bok op het gestoelte van St-Jacobskerk en de biechtstoelen van St-Pauluskerk te Antwerpen zijn er typische voorbeelden van.



39. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Burgerzaal van het voormalig Stadhuis: guirlande met eekhoorntje, marmer (ets H. Q.).

Eerst in de massa van de fries gehouden, in half relief, zal de akant zich in den loop der evolutie meer en meer daarvan vrijmaken. In menig houtsnijwerk, later ontstaan, is de akant eenvoudig op een fond geplakt. In een verdere etappe verovert hij een zelfstandig bestaan, en zoo ontstaan deze « à jour » bewerkte leuningen. Later werden deze motieven in marmer uitgevoerd, zoo rijk en verfijnd als men nooit tevoren zag! Ze lijken wel kant. Artus heeft deze laatste phase gekend, zooals zijn houten trapleuningen in St-Gommaruskerk te Lier getuigen (1640). Artus II schonk ons reeds de marmeren kommuniebank in het klooster van Leliëndaal, in 1678. Men schrijft aan een van de Artussen een overheerlijke, in denzelfden geest opgevatte kommuniebank toe,


40. — H. Frans Verbruggen, Antwerpen, O. L. Vrouwekerk, Sacramentskapel, marmer, communiebank, anno 1686, marmer (Fot. Denkmalflege).

die zich eertijds in de Jezuïetenkerk te Antwerpen bevond en in vlammen opging tijdens den brand in deze kerk, in 1719.

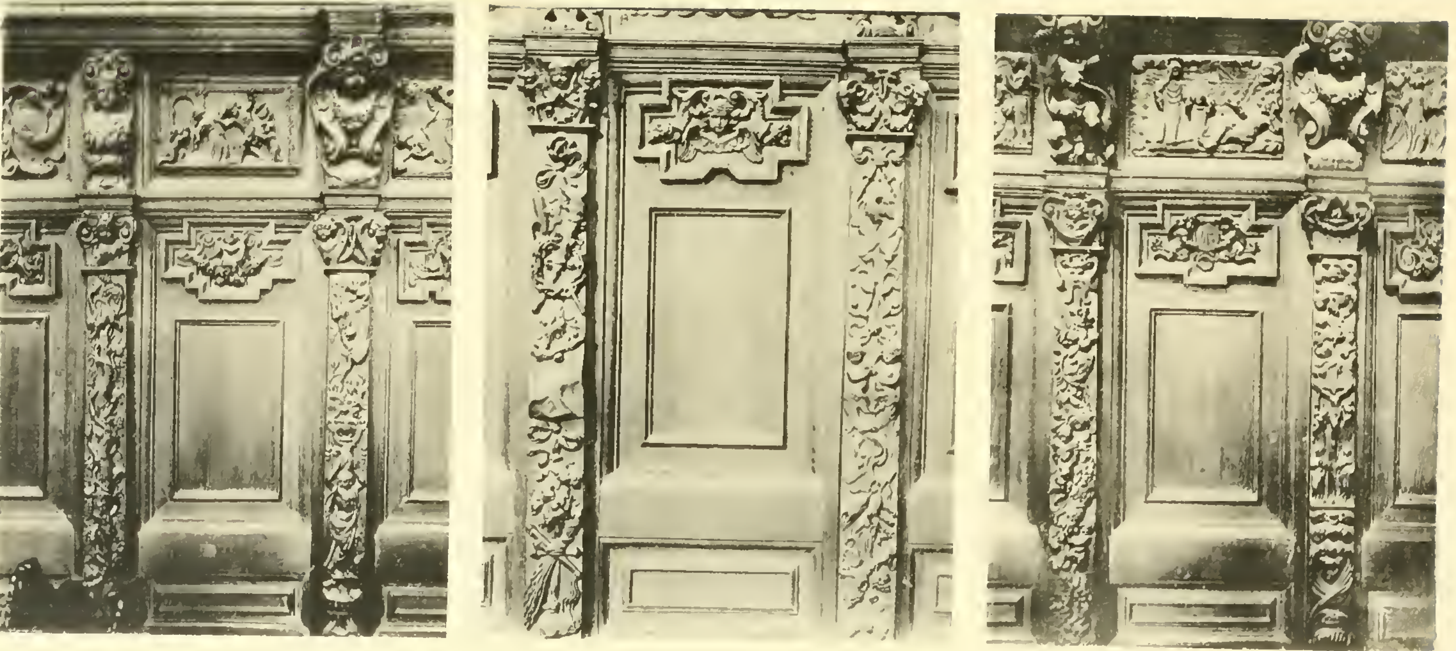
De gelijkenis van deze marmeren bank, die men herkennen kan op een schilderij van von Ehrenberg, die een binnenzicht van het Professiehuis weergeeft en in het Muzeum voor Oude Kunst te Brussel berust, met die van Hendrik Frans Verbruggen in de kapel van het Heilig Sakrament in Onze Lieve Vrouwkerk (1687), laat toe met quasi zekerheid vast te stellen, dat Artus I deze nieuwigheid niet meer heeft gekend (263) (ill. 40).

De schroefzuilen. — Erasmus Quellien geeft de voorkeur aan de gesegmenteerde ornamentiek der schroefzuilen, hetgeen beantwoordt aan een princiep van coordinatie der renaissance, dat elk motief op zichzelf beschouwt.

Bij Artus Quellien I zagen wij die nooit. Daar treffen wij weer het slingeren van bloemen en ranken om de wrongen heen met dartele engeltjes die er tusschen stoeien. Hetzelfde zagen wij ook bij Artus' navolgers: Artus junior, Willemssens, e.a.; hier is de invloed van het tabernakel van St-Pieter te Rome merkbaar (264).

Engelen en serafijnen als ornament. — Engelen en serafijnen als ornament aangewend, blijven bij Artus I nog steeds in eenzelfde frontaal plan. Artus II draait ze om hun as, zoodat één vleugel voorwaarts komt, één achterwaarts, en het hoofdje ligt opzij (ill. 41).

Bij Artus I zijn ze symetrisch, met gelijke vleugelen voorgesteld.



LIII. — A. Quellien de Oude en School, Beschotten tusschen de Biechtstoelen, St-Paul, Antwerpen. — A. Quellien der Ältere, Wandbekleidung, Beichtgestühl, St-Paulus, Antwerpen. — A. Quellien the elder, Wainscot panels between the Confessionals, St-Paul, Antwerp. — A. Quellien le Vieux, Lambris entre les Confessionaux, église St-Paul, Anvers. (Anno 1645. Fot. Denkmalpflege.)



41. — Artus Junior, Antwerpen, St-Jacobskerk, portaal van trouwzaaltje : ornament met bandwerk, 1667, eikenhout (Fot. Denkmalpflege).

V e r h o u d i n g v a n o r n a m e n t t o t v l a k. — Nog een andere hoedanigheid van de ornamentiek vergt onze aandacht : de manier van vullen, d. i. de verhouding van de grootte van het ornament tot die van het vlak. Bij Quellien overweegt steeds het ornament, d. i. het laat weinig ledige ruimte in het te versieren vlak. Het tegenovergestelde kunnen wij opmerken bij den Rococo. In het Renaissance-ornament treft men gewoonlijk een harmonisch evenwicht aan.

V e r h o u d i n g v a n h e t o r n a m e n t t o t d e r u i m t e. — De vlakke ornamentiek is Quellien vreemd. De volle plastiek heerscht daar zooals in zijn beeldhouwwerk. Vlakker was die van zijn voorganger Erasmus I. Vlakker ook die van zijn opvolger Artus II.

HET TE VERSIEREN VLAK

V o r m. — Bij Artus I is het te versieren vlak bijna altijd rechthoekig of halfmaanvormig, omlijst door een combinatie van rechte lijnen en halfronden. Steeds is het symmetrisch en nooit worden zijn grenzen door het ornament verbroken.

Maar binnen deze grenzen zien wij de versiering opgelost in een beweeglijk spel van decoratieve elementen, naar willekeur, fantastisch grillig geschikt, buiten alle symmetrie en wetten om.

In de groepeering der ornamenten is dus reeds Rococo-neiging merkbaar. Conservatief is de keuze van het vlak. Nog een stap verder en op zijn beurt wordt het vlak grillig, fantastisch, asymmetrisch. Artus II zal deze nieuwe evolutie voltrekken, maar pas later, want in den beginne — zeker tot in 1676 — verbreekt de compositie wel de gren-

zen van het vlak (ill. 42) maar dit laatste blijft toch geometrisch. Op de kuip van den preekstoel van Vilvoorden bemerkten we reeds asymmetrische schilden (265).



42. — A. Quellien Junior, Antwerpen, O. L. Vrouwekerk, Mariaaltaar : relief marmer, 1676, het relief blijft niet binnen de grenzen van het raam (265).

BESLUIT

De Quellienstijl heerschte in de Nederlanden omstreeks de jaren 1640-1666. Hij vertegenwoordigt de meest plastische, naturalistisch-realistische phase in de ornamentkunst van West-Europa. Slechts bij uitzondering zijn zijne elementen abstractstileerend, en alleen bij gelegenheid aan wetten gebonden.

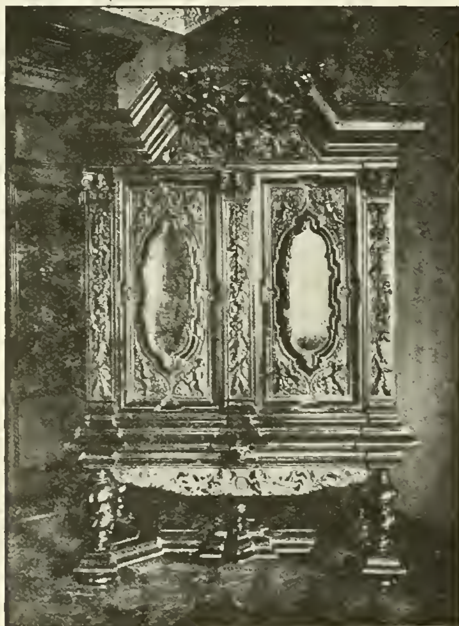
Wat de verhouding van het motief tot het te versieren vlak betreft, is bij Artus het volgende vast te stellen. De keuze van het vlak is er meestal een regelmatig, rechtlijnig of door regelmatige bogen begrensd. Het motief zelf beheerscht het vlak. Dus het accent wordt op de massa gelegd. Soms ontledend, dan weer impressionnistisch, en steeds in vol-reliëf behandeld, wijkt zijn malsche techniek af van die zijner voorgangers, maar tevens van die zijner navolgers.

Terwijl Erasmus I, Artus' vader, niet zonder talent of smaak, bekende dekoratieve themas stileert en abstraheert en daarbij eenige schuchtere en bescheiden ontleeningen doet aan de natuur, zingt Artus in blijden, vollen toon het hymne van het werkelijk leven. Hij ontleent zijn elementen aan flora en fauna.

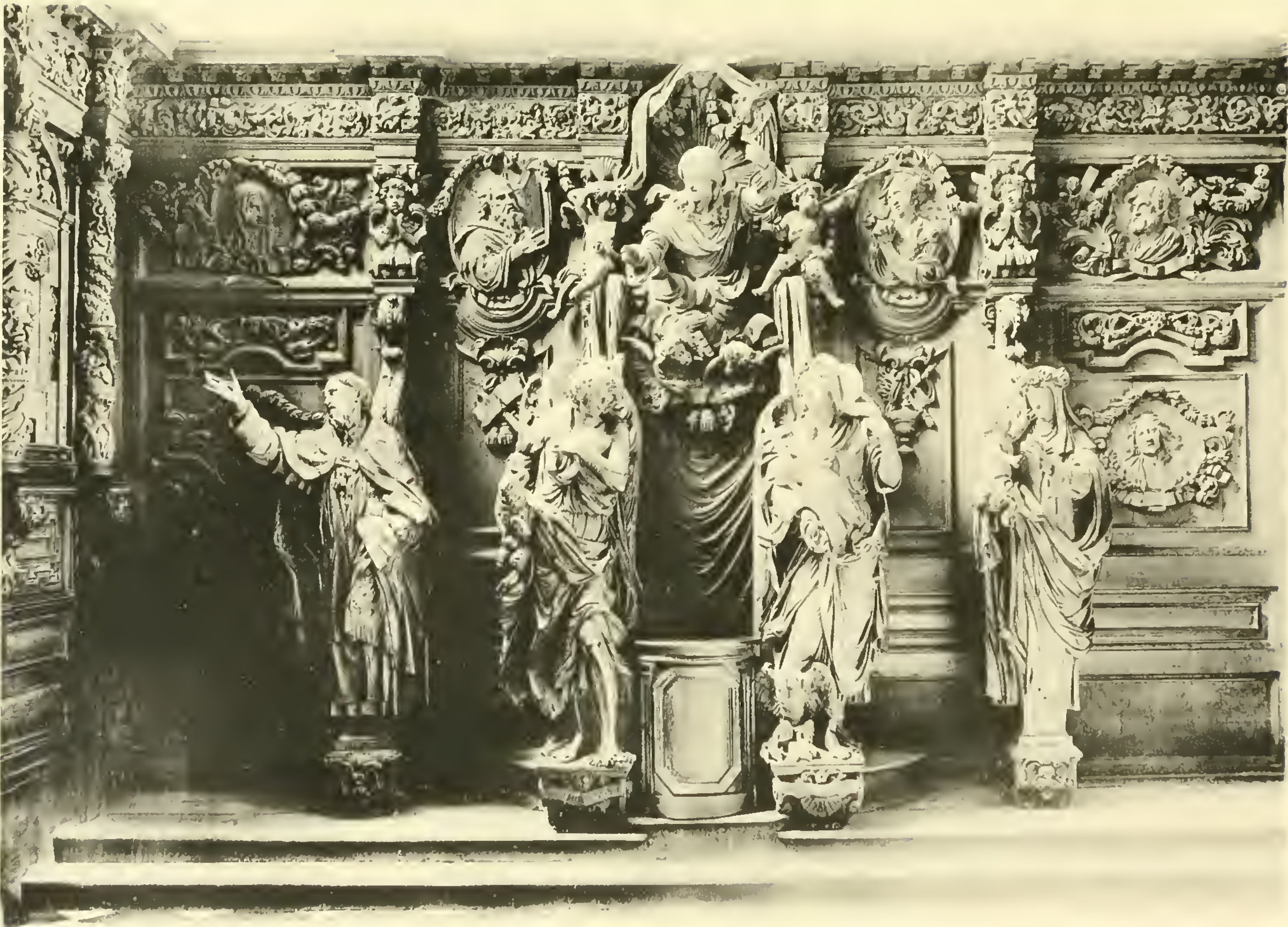
De miniatuur en de Japansche dekoratieve kunst alleen kennen den overvloed, de frischheid, de verscheidenheid dier bekoorlijke details aan dier en plant ontleend en met dezelfde smaakvolle nauwkeurigheid afgewerkt. Gansch de ornamentale kunst zal tot het midden van de XVIIIe eeuw den stempel van den Quelliniaanschen impuls dragen.

De leerlingen en opvolgers van Artus, te Antwerpen : de Verbruggen's, Artus II, Willemsens, Kerrickx, e. a. putten naar 't voorbeeld van den Meester volop in de flora en fauna, maar streven er merkelijk naar meer te stileeren en te abstraheeren, richting waarvan men bij den Meester zelf schuchtere pogingen ontwaart op het einde van zijn loopbaan (zie Altaar te Lier).

Dit klassicisme ontwikkelt en verscherpt zich naargelang de XVIIIe eeuw nadert. Deze richting moet verder te Versailles gevolgd worden, terwijl de Dantziger-stijl bij voorkeur de zuivere Vlaamsche Quelliniaansche traditie getrouw blijft (ill. 43).



43.—Werkplaats A. Quellien Senior. Een Danziger meubel (particulier bezit) (verg. de guirlandes met die van Amsterdam).



LIV. — Onbekend Meester, Biechtstoel, kruisbeuk Zuid, St-Paulus, Antwerpen. — Unbekannter Meister, Beichtgestühl, Querschiff, St-Paulus, Antwerpen. — Unknown Master, Confessional, transept, St-Paulus, Antwerp. — Maître inconnu, Confessional, transept de l'église St-Paul à Anvers. (Anno 169?. Fot. Denkmalpflege.)

QUELLIENS' HOUTSNIJWERK-ARCHITECTUREN

De drie Quelliens: Erasmus, Artus I en Artus II, zijn de dragers van de aloude Nederlandsche houtsnijderstraditie, wier roem zich over heel Europa verbreidde.

De altaren en retabels van Antwerpen en Brussel, uit de Laat-Gothiek en de Vroeg-Renaissance, waren gewoon uitvoer-artikel geworden. De Renaissance verspreidde het gebruik van het marmer, dat geleidelijk het hout kwam vervangen. Maar de kostbare grondstof was niet voor ieders beurs. Zoowel hier als in het buitenland, transponeerden onze kunstenaars in hout de motieven door Cornelis de Vriendt, Pieter Coecke van Aalst, Crispijn van den Passe, Vredeman de Vriese, de Colyn de Noles en Francard voor het marmer ontworpen.

In de kerken der Hansa-steden, vooral te Danzig, vindt men menig houten gepolychromeerd altaar, nagebootst naar een in de Metropool bestaand marmergewrocht, In Vlaanderen treft men die houten gewrochten veel minder aan, misschien omdat onze kerken rijk genoeg waren om zich de weelde te veroorlooven marmeren altaren te bezitten, mogelijk omdat de houten vernietigd werden tijdens de bezetting door de Fransche Sans-Culotten.

Tengevolge dezer kentering in het bedrijf en het feit, dat de Hervorming een belangrijk deel van Europa als afzetgebied voor onze altaarnijverheid sloot, legde men zich toe op de meer algemeene meubelindustrie. Zoo komt het, dat de traditie hier te lande nooit onderbroken werd.

Dit verklaart ook, dat Erasmus de steenhouwer tevens uitmuntend houtsnijder was, en dat Artus senior voor zijn vader niet hoeft onder te doen. Wat Artus Junior betreft, meer dan een van zijn gewrochten bewijst ten overvloede zijn bijzondere vaardigheid in dit vak, alhoewel Kehrer beweert « dass er die Logik des in Marmor modellirens besser verstand als die im Holz ». Integendeel, met een wonderbare bedrevenheid brengt hij in hout over, deze labiele techniek, dezen als ziedend

lava vloeibaren «Teig-knorpelstil», die eigen was aan onze beroemde gouddrijvers, aan een Viane, en, dichter bij ons, aan een Wichmann.

Om den stijl van elken Quellien te illustreeren, zullen wij hier gelijkaardige gewrochten van elk dezer meesters bespreken.

Zeer leerrijk daarvoor zijn drie preekstoelen.

1. De preekstoel van Erasmus I, in St-Elisabethgasthuis te Antwerpen. 1635 (pl. XL).

2. Die van Artus I in St-Gommaruskerk te Lier. 1642 (pl. XLI b).

3. Die van Artus II in St-Joriskerk te Antwerpen, thans te Vilvoorden. 167? (pl. XLI a).

DE PREEKSTOEL IN ST-GOMMARUSKERK TE LIER (266) EN DE PREEKSTOEL IN ST-ELISABETHGASTHUIS TE ANTWERPEN (267)

Te Lier, in St-Gommaruskerk, ziet men hoe de zoon omonwonden met de traditie van den vader breekt, om zich blindelings in den Antwerpschen Barok te werpen. Beide preekstoelen hebben denzelfden bouw : een polyedrische kuip gedragen door een steel, een trap. Die van Antwerpen mist het klankbord dat men er te Lier naderhand heeft aan toegevoegd. Beide ook vertoonen dezelfde dekoratieve elementen : evangelische teekens als daar zijn de leeuw, de engel, de stier en de adelaar. Ontegenzeggelijk bewijst de compositie van Erasmus een werkelijk dekoratieve begaafdheid. De ornamenten zijn vlak uitgevoerd. De schilden op de paneelen, met hun rechthoekig, fijn lijstwerk, waaruit zich hier en daar een akant-blad vrij maakt, zijn karakteristiek voor Erasmus' manier. De vlakken zijn harmonisch gevuld. De ornamenten, abstrakt behandeld, vertoonen geen enkel spoor van naturalisme. Rust, symmetrie, evenwicht, voornaamheid, spreken uit dit gewrocht, nog sterk onder den invloed van de Renaissance. De preekstoel van Artus integendeel is als een beginselverklaring. Hij kan beschouwd worden als heel een programma ! Hier triumfeert de teigknorpelstijl die zoo zeer in eere was bij Rubens en zijn aanhangers. Hier triumfeert de jonge Antwerpsche Barok met zijn voorliefde voor massa,

volumen, natuur. De hoornen van overvloed barsten onder den inhoud van sappige vruchten, de schilden pronken met hun lijsten in golvend rolwerk, de cupido's — deze favori's van den tijd — glimlachen met heel hun mollige kuiltjeswangen. En nochtans vertoont deze schijnbare losbandigheid dezelfde symmetrie, dezelfde harmonie als in de werken van den ouden Erasmus (pl. XL tot XLIV).

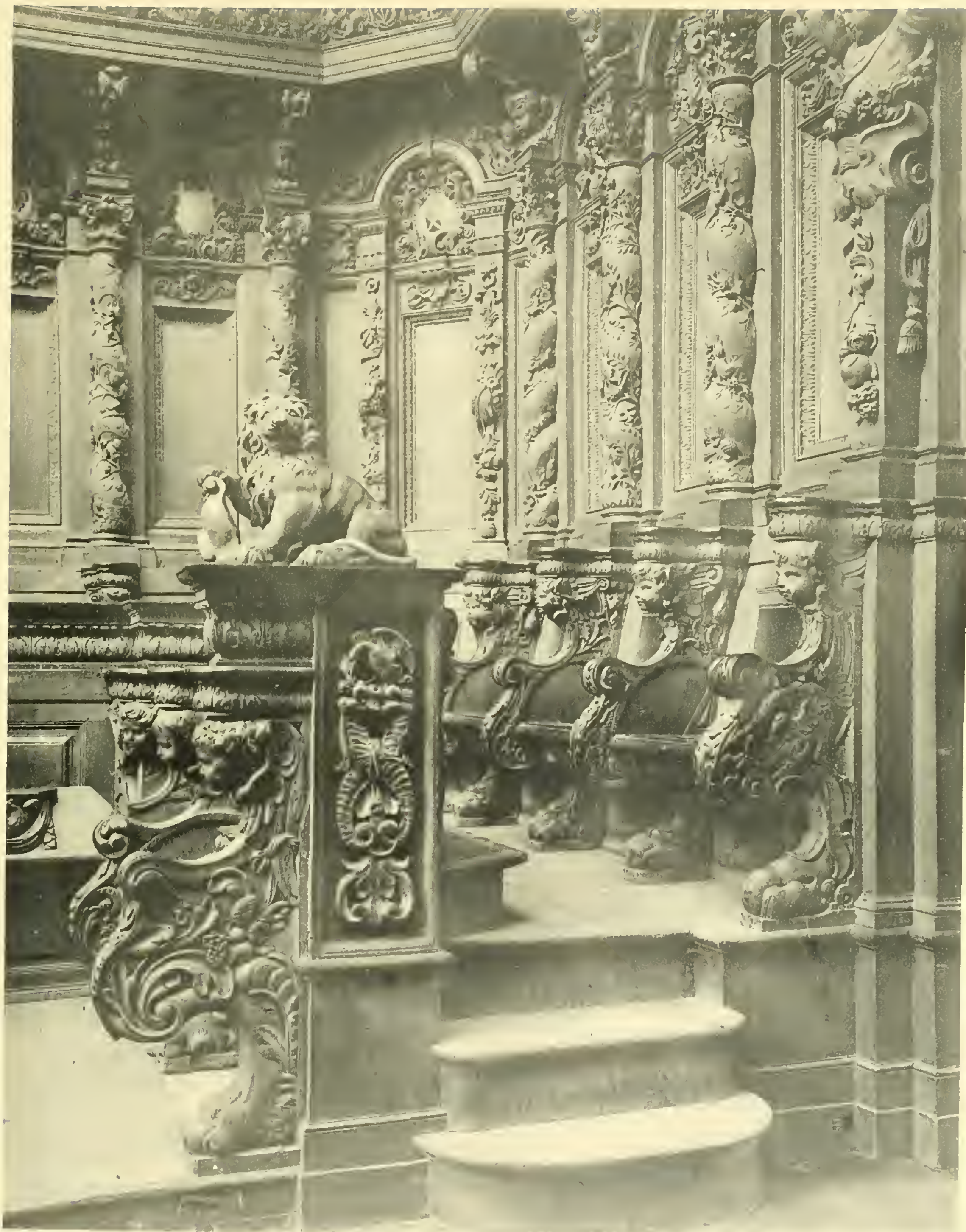
DE PREEKSTOEL TE VILVOORDEN
(te voren in St-Joriskerk te Antwerpen. 167?)

Wij illustreerden reeds het verschil tusschen den Vlaamschen Proto- of Vroeg-Barok en den Vollen- of Hoog-Barok, door den preekstoel van St-Elisabethgasthuis te vergelijken met dien van Artus te Lier. Thans zal een nieuwe preekstoel ons de karaktertrekken van den Hoog-Barok, in Artus II vertegenwoordigd, illustreeren.

In de kerk te Vilvoorden, die zich werkelijk met het erfdeel harer verdwenen zusters schijnt verrijkt te hebben, bevindt zich een preekstoel in houtsnijwerk, die aan Quellien senior toegeschreven wordt.

Wij hebben hier te doen met den preekstoel die vroeger deel uitmaakte van het meubilair van St-Joriskerk te Antwerpen (ill. 44), afgebroken in 1812 (268). Marchal (269) en Rousseau (270) verzekeren, dat wij dit werk aan Artus te danken hebben. Daar wij niet weten uit welke bron deze bewering werd geput, kunnen wij ze niet onvoorwaardelijk bijtreden. Van Lerius laat zich voorzichtiger en in algemeene bewoordingen uit, en wacht zich wel voor een uitspraak pro Artus senior of junior. De Wit (271) van zijn kant beweert heel stellig : « deze predikstoel is door Artus junior gesneden ». En ik voel mij genoopt eens te meer te bekennen, dat de Wit gelijk moet hebben.

Een achthoekige kuip, op welker paneelen medaljons met hoofden van apostelen prijken; vier engelen met fladderend gewaad rondom het voetstuk, waarvan het onderstel zich in vier voluta's ineenrolt; een uitgesneden akant-trapleuning, op welker loofwerk engeltjes bloemfestoenen hangen; een klankbord door zwevende engelen gedragen (blijkbaar een jonger werk), vormen dien preekstoel wiens eenigszins verwijfde bevalligheid, de volmaakte, doch wat kwijnende bekoorlijk-



LV. — A. Quellien de Oude en School, Koorgestoelte, St-Jacobskerk, Antwerpen. — A. Quellien der Ältere und Schuler, Chorgestühl, St-Jakob, Antwerpen. — A. Quellien the elder and School, Choirseats, St-James, Antwerp. — A. Quellien le Vieux et élèves, Stalles du Chœur, St-Jacques, Anvers. Anno 1658. Fot. Denkmalpflege.)



44. — Binnenzicht van de voormalige St-Joriskerk, Antwerpen, met de preekstoel van A. Junior (naar een schilderij in de sacristij van Sint-Pauluskerk bewaard).

heid, het ons voor onmogelijk doen houden, dat hij zou ontworpen zijn door den mannelijken schepper der frontispiesen.

Voorwaar, de vier engelen te Vilvoorden, die slechts voor een oogenblik op de voluta's schijnen neergestreken en die, voorovergebogen, den horizont peilen, gereed om hun vrije vlucht te hernemen, zijn van een onnavolgbare bekoorlijkheid, een éénige aanminnigheid. De etherische lichamen, de golvende en wapperende gewaden, de fladderende haarlokken, de engelachtig-serafijnen gelaatsuitdrukking, verraden een andere hand dan die van onzen « Corpus ».

Het zijn dezelfde engelen die den troon van het Heilig Sacrament, in de Hoofdkerk van Antwerpen (een gewrocht van Artus II), dragen (1657). Wij vinden ze ook terug op de bekroning van het Altaar van Leliëndael te Mechelen, of ook nog gebogen over het lijk van den Gekruisigde op het grafmonument van Catharina de Lambloy, te Hasselt, gewrochten welke Artus II respectievelijk in 1676 en 1657 schiep. (Het is de volwassen engel waaraan ook Van Dijck de voorkeur geeft) (ill. 45) (272).

Het akant-loofwerk van de trapleuning, met zijn overvloedige, sterk gekrulde ranken, die wel een struisveer gelijken, heeft niets gemeens met die eenvoudige rankkrullen waar Artus de Oude zich tot het einde zijner loopbaan aan hield. Artus junior daarentegen vervaardigde voor de kloosterkerk van Leliëndael, in 1678, een prachtige kommuniebank in wit marmer, versierd met loofwerk in den aard van dat te Vilvoorden, thans in St-Rombouts te Mechelen (273).

Tenslotte zijn de apostelen op de paneelen, in hun asymmetrische lijsten, met hun gelaatsdrukking van « Jupiter tonnans » evenbeelden

van den H. Vader, in marmer, die het oksaal van de kerk van den Zaligmaker te Brugge beheerscht en waarvan Artus junior zich beroemen mag den maker te zijn.



45. — A. Quellien Junior, Antwerpen : Schets voor den troon van den Heilige Sacrament in O. L. Vrouwekerk (verzameling Dieltiens, Antwerpen).

De Rubeniaansche Barok is overwonnen. De volle, sappige, ronde vormen zijn verdwenen uit architektuur, plastiek en ornamentiek. Deze laatste, ofschoon rijkelijk vertegenwoordigd, is echter nog niet overwegend ten koste van de struktuur. Volgens de stijlwetenschap en voor zoover het lastige vraagstuk van de Vlaamsche Barokbeweging is opgehelderd, moet de preekstoel van Vilvoorden beschouwd worden als behoorend tot den Hoog-Barok, die reeds een voorlooper is van den Rococo of liever van den prae-Rococo waarvan de asymmetrie van sommige details, de wat verwijfde bevalligheid van het geheel, een zeker, alhoewel schuchter voorteeken zijn. En deze phase, laatste kwartaal van de XVIIe eeuw, kunnen wij inroepen tot staving van de voorgaande bewijsvoering. Doch dit voert ons te ver en zou ons van het onderwerp doen afdwalen.

De vraag duikt natuurlijk op, waar deze houtsnijwerken van Artus uitgevoerd werden. Het geschiedde stellig te Antwerpen. Artus erfde in 1640 « den winckel zijns vaders op de Meire ». Ik meen het er voor te mogen houden, dat Quellien's winkel in uitbating bleef, zelfs gedurende zijn verblijf in Holland. Ik beweer niet : op dezefde plaats ; wel : in de zelfde stad. Mogelijk trof Artus schikkingen met zijn zwager Peter Verbruggen en is het daardoor dat de twee beeldhouwers als elkaars medewerkers worden voorgesteld. Hoe anders te verklaren, dat Quellien tijdens zijn kort verblijf te Antwerpen, in 1658-1659 de verbintenis voor levering durft aan te nemen van een der prachtigste specimen van houtsnijwerkarchitektuur uit den baroktijd, namelijk het gestoelte van

St-Jacobskerk, waaraan een heele schare geschoolde houtsnijders heeft gewerkt. Werkten die soms te Amsterdam? Wij gelooven zulks niet.

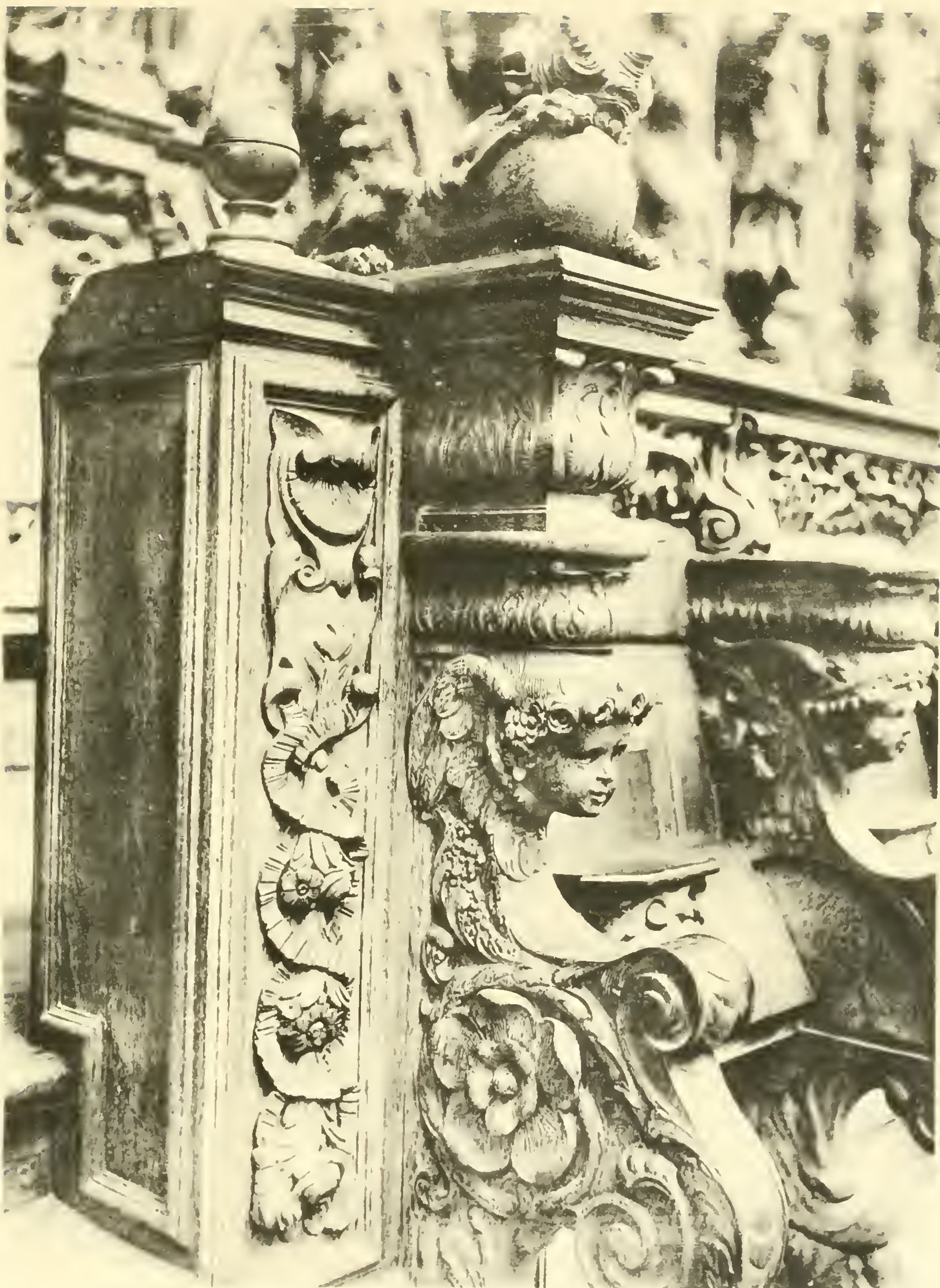
De veronderstelling ligt voor de hand, dat de leiding der werkzaamheden te Antwerpen werd toevertrouwd aan een zijner zwagers : Peter Verbruggen, of, in 1658, aan Frans de Jaggere, of zelfs Artus II. Men kan zich de toedracht der zaken dan aldus voorstellen : Artus, waar hij zich ook bevinden mocht, heeft het algemeen ontwerp geleverd « de inventie ende compositie » en de modellen voor beelden en ornament eigenhandig in klei geboetseerd. De uitvoering in hout werd dan verricht door Verbruggen, die als scheppend, als vindend talent niet zeer begaafd schijnt geweest te zijn, of diens leerlingen. Het is dezelfde methode, die wij ook in de beeldhouwerij der Keizersgracht te Amsterdam door Quellien zagen toepassen.

Zoo wordt verklaart, dat men gedurende Quellien's afwezigheid te Antwerpen modellen van zijn hand gebruikt, om ze in nieuwe combinaties toe te passen. Zoo staat men soms verbaasd meubels aan te treffen (zooals de biechtstoelen van St-Jacobskerk b.v.) die onmiskenbaar het karakter van Quellinia dragen, in de details, maar wier gebrek aan architektonisch gevoel ons in twijfel brengen. Alles wordt opgehelderd wanneer men diezelfde motieven terugvindt, thans logisch aangewend in vroegere werken, eveneens gewrochten van Artus.

De gewone medewerker van Artus schijnt een zekere Octavius Herry of Henry, schrijnwerk-architekt, geweest te zijn. Tevergeefs hebben wij de Liggeren geraadpleegd. De naam van Henry die zich zelf den titel van schrijnwerk-architect toeëigent, komt er niet in voor. Zulks doet ons veronderstellen, dat hij niet te Antwerpen werd gevormd, alhoewel de archieven te Averbode hem vermelden onder den titel van « Octavius Henry Antverpiensis » en wij dikwijls zijn naam aantreffen in de archieven van de kerken van Antwerpen (een Jan Herry maakt in 1629 het orgelkas van Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen).

Hier past het een parenthesis te openen over de beteekenis van de functie van de schrijnwerk-architekten.

Waren het eenvoudige aannemers, die zich ermede gelastten materiaal, vaklieden en kunstenaars te zoeken, om het werk uit te voeren naar ontwerpen van een of ander beroemd kunstenaar? Of gold het hier, zooals de betiteling « architekt » het zou laten veronderstellen,



LVI. — School A. Quellien de Oude, Koorgestoelten benedenrijzetels, Abdijkerk, Averbode. — Schule des A. Quellien der Ältere, Aus der unteren Sitzreihe des Chorgestühles, Abteikirche, Averbode. — School of A. Quellien the elder, Choirseats Abbeychurch Averbode. — École d'A. Quellien le Vieux, Stalles de l'église abbatiale d'Averbode. (Anno 1671. Fot. Denkmalpflege.)

scheppende kunstenaars, die zelf het werk ontwierpen, maar het door anderen lieten uitvoeren?

De talrijke ontwerpen voor kerk-bemeubeling die wij ontwaren in de verzameling Dieltjens, dragen alle de handteekening van eerste-rangs beeldhouwers : Willemssens, Bauerscheidt, Jan Frans Verbruggen, de Cock, Kerricx de Oude en de Jonge.

Dit zou dus de rol van den schrijnwerk-architekt herleiden tot die van eenvoudige aannemer. Van belang is het feit, dat in bijna al de kontrakten over kerkmeubels (zooals in dat van het koorgestoelte van St-Jacobs en het gestoelte van Averbode, waar enkel de naam van Herry wordt vernoemd), slechts de naam van den aannemer wordt vermeld.

GESTOELTEN EN BIECHTSTOELEN

Een zeer belangrijk dokument is ons het Gestoelte van den Heiligen Zoeten Naem-Jezus, in St-Pauluskerk, bij Erasmus I besteld in 1635, door Artus voltooid in 1639 (274) (pl. XLV). Wellicht is Erasmus er de schepper van. De toevoeging van andere kunstenaars was waarschijnlijk alleen noodzakelijk wegens het vroegtijdig afsterven van Erasmus. Een bewonderingswaardige eenheid van stijl heerscht in deze gestoelten (welke men nog terugvindt onder vorm van paneelen zonder zitting aan de Noord- en Zuidwanden van den kruisbeuk van voren genoemde kerk). Hieruit mogen we besluiten, dat de oorspronkelijke plannen van den gestorvene in eere werden gehouden en dat wij ons hier, zoo niet voor een volstrekt eigenhandig uitgevoerd toonbeeld van Erasmus' werkwijze, dan toch voor een proeve van zijn stijl rond 1635 bevinden.

Deze stijl heeft, zooals men zich kan overtuigen, niets van den Rubens-stijl, die groote ornamenten verlangt en waar het oorschelpmotief hoog in eer is! Wij zegden reeds dat Konrad meent er dezelfde karaktertrekken in terug te vinden als in den West-Vlaamschen meubelstijl uit dien tijd. Wat er ook van zij, hij draagt geen enkel kenteeken van den Waalschen stijl. Uit het bouwkunstig schema van dit gestoelte, evenals uit zijn bijzondere versieringskunst, zullen door een logische evolutie de vermaarde biechtstoelen met paneelwerk ontstaan, die de wanden en de zijbeuken van dezelfde kerk versieren,

waarschijnlijk een der schoonste houtsnijwerken door Artus den Oude gewrocht. Men zal verder zien hoe de zoon, de traditie van den vader getrouw, er zijn persoonlijke ingeving aan zal toevoegen.

Men zal merken hoe hij elk element, aan het verleden ontleend, een sterker leven zal inblazen, hoe hij zich zal beijveren om de houtsnijkunst te herscheppen tot een meer plastische kunst, hoe hij er het eigenlijk beeldende aan toevoegen zal.

DE BIECHTSTOELEN DER PREDIKHEEREN 1640-45 ?

De Biechtstoelen die de lambriseering uitmaken van St-Pauluskerk te Antwerpen, zijn onbetwistbaar van de volmaakste houtsnijwerken in rijpen Antwerpschen Barok.

Reeds vroeger riepen wij de aandacht op voor dit meubilair der Predikheeren, dat op de wanden van de kerk om zoo te zeggen de geschiedenis van de Antwerpsche schrijnwerk-architektuur en ornamentiek uit de XVIIe eeuw synthetiseert en dat op verschillende tijdstippen uit het atelier der Quelliens ontsproten is.

In den kruisbeuk zagen wij reeds de Vroeg-Barokke, in menig opzicht nog aan de Renaissance verwante gestoelten van den Heiligen Zoeten Naam Jezus, met Erasmus Quellien's eenigzins abstrakt stileerende ornamentiek door Artus voltooid.

In de zijbeuken treffen wij de reeds genoemde biechtstoelen aan die de wanden met hun rijke pracht stoffeeren. Hier praalt de rijke Antwerpsche Barok met zijn weelde, zijn gulle sappen, zijn zwellende vormen, zijn beweging en levendigheid. Geen wonder, dat ze aan Artus senior, den meester van den Noordelijken Hoog-Barok, worden toegeschreven (pl. XLVI-XLVIII).

Westwaarts van den zuidelijken kruisbeuk pronkt een monumentale biechtstoel, door de eenen grenzeloos bewonderd, door de anderen versmaad, wiens overvloedige beelden en ornamenten elke struktuur onzichtbaar maken, ja, waar gespot wordt met de architektonische konstruktieve eischen om de dekoratie op het voorplan te doen optreden. Hij wordt aan Kerricx toegeschreven, wat ons tot op den drempel der XVIIIe eeuw brengt of, ten vroegste, in het laatste kwartaal der XVIIe eeuw. Dezelfde evolutie wordt men gewaar, zoowel in de kerk-

bemeubeling als in de eigenlijke architektuur. Uit den stijl van Quellien senior den rijpen Vlaamschen Barok, die steeds konstruktief blijft, ontstaan twee diametraal tegenovergestelde richtingen : de eene streng klassiek (zie Wouw, Turnhout) de andere die naar den losseren, ongebonden asymmetrischen Rococo schijnt te willen overhellen (pl. XLIV).

De biechtstoelen van St-Paulus vertoonen een merkwaardige stijleenheid en zijn klaarblijkelijk in hun geheel door denzelfden kunstenaar ontworpen. Maar, in de details, zooniet in den stijl dan toch in de techniek en in de kwaliteit van de uitvoering, zijn merkelijke verschillen tusschen die van het noordelijk schip en hun zuidelijke vis-à-vis. Wij vermoeden dat meer dan één kunstenaar, naar een vooraf vastgesteld plan, aan de uitvoering van die kerkbemeubeling heeft gewerkt, en dat de arbeid geruimen tijd heeft gevergd (275).

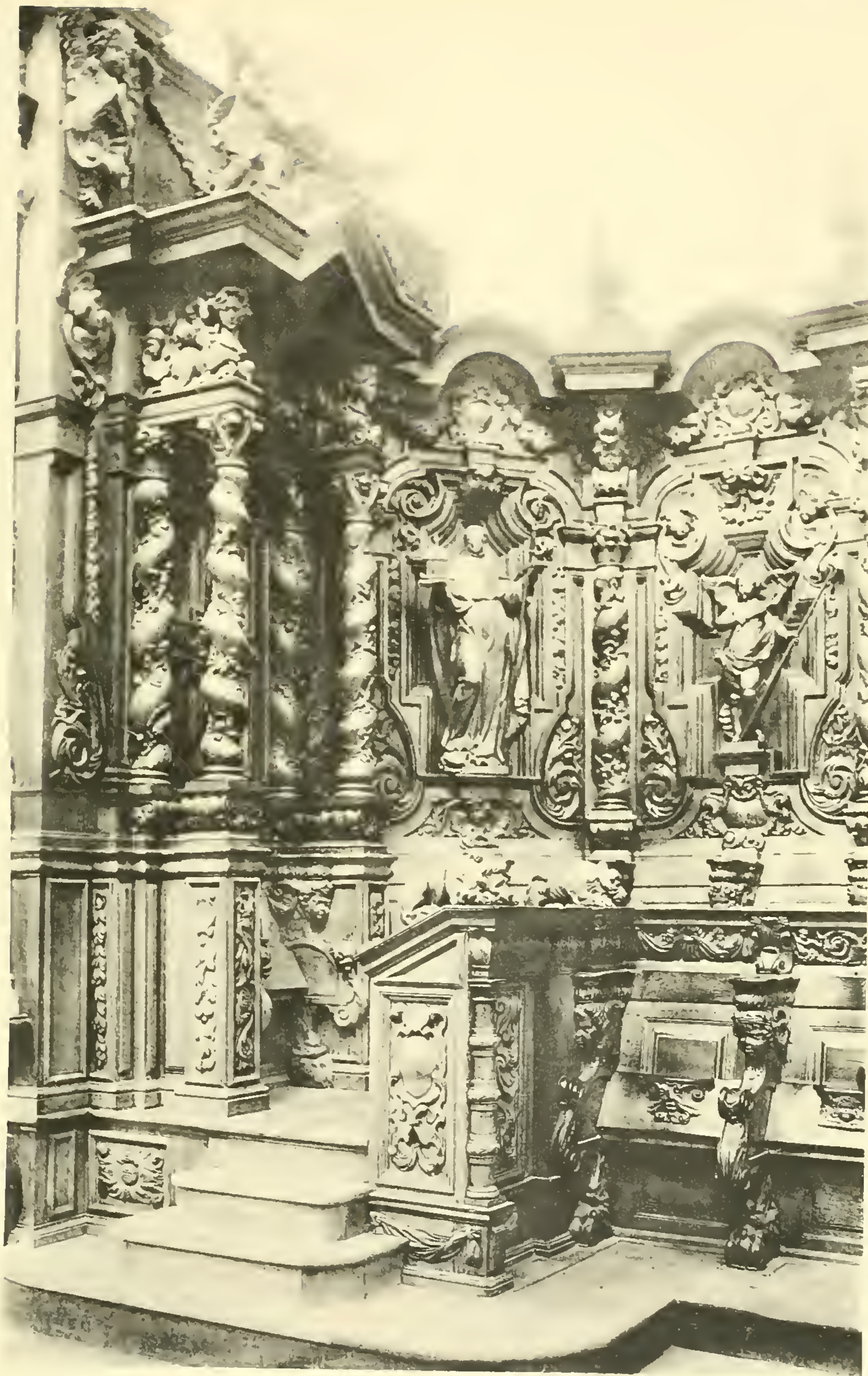
In werkelijkheid vormen deze biechtstoelen een opeenvolgende reeks, met open hemel, onderling verbonden door een lambriseering, welke door pilasters in paneelen wordt verdeeld.

Dit model van biechtstoel, als eenheid beschouwd, was reeds sedert lang bekend. Wij vinden het stuk voor stuk terug in het Professiehuis en in de roemrijke St-Michielsabdij te Antwerpen. (Twee daarvan meenen wij teruggevonden te hebben te Zundert.)

In St-Paulus telt men er tien, waarvan het individueel, zelfstandig bestaan verdwijnt, opgelost in een totaal-indruk. Ze zijn tevens verbonden en versmolten door de lambriseering.

Deze ondergeschiktheid of subordinatie, dit aan elke geometrisch eenvormige aanduiding ontsnappend geheel, is bij uitstek eigen aan den Barok. Wölfflin stelt haar tegenover de coordinatie van den Renaissance-bouw, uit enkele deelen samengevoegd, waar elk onderdeel als gelijkwaardig behandeld is.

De biechtstoel, als eenheid beschouwd, bestaat uit drie celletjes, door volutavormige, doorschijnende tusschenschotten van elkaar gescheiden, welke een zeer beweeglijke, onoverzichtelijke lijn aan de profileering verschaffen. Vier beelden versieren ze. Rechts en links van de middencel staan, op lage voetstukken, bijna levensgroote engelen. Aan de buitenwanden wat meer achterwaarts, en minder verheven dan de engelen, bemerkt men heiligen als hermen voorgesteld.



LVII. — Richting H. F. Verbruggen en Willemsens, Beschotten van het koorgestoelte van de Abdijkerk, Averbode. — Richtung H. F. Verbruggen und Willemsens, Ruckwand, Chorgestuhl, Abteikirche, Averbode. — Tendance H. F. Verbruggen and Willemsens, Panel for the Choirseats, formerly abbeychurch, Averbode. — Style H. F. Verbruggen et Willemsens, Panneaux des stalles de l'église d'Averbode. (Anno 1671. Fot. Denkmalpflege.)



46. — Werkplaats A. Quellien senior, Antwerpen, St-Jacobskerk, Kooromgang (zuid), een biechtstoel, anno 1658, eikenhout.

Een lambriseering, door pilasters in paneelen verdeeld, verbindt en scheidt de tien biechtstoelen. In de schaduw der kroonlijst, die boven de lambriseering loopt, ontrolt zich een fries van loofwerk waartusschen engeltjes en dieren stoeien. Boven de naakte paneelen prijken twee boven elkaar staande reeksen kleine verhalende reliefs, die een bijzonder knappe schilderachtigheid in de modeleering vertoonen.

Tevergeefs hebben wij de archieven der predikheeren geraadpleegd, om iets meer omtrent deze biechtstoelen te vernemen. De weinige bewaard gebleven dokumenten reppen er geen woord over (276). Slechts het volgende is ons bekend.

Op een schilderij van Neefs dat het inwendige der kerk weergeeft, in 1636, zijn deze biechtstoelen niet afgebeeld. Blijkbaar zijn ze dus na 1636 ontstaan. Wat nu de meester betreft die ze vervaardigd heeft, beweert Genard (277), dat die bij het altaar van den Heiligen Rozenkrans het werk van Artus den Oude zijn. Waar haalt hij deze gegevens vandaan? Is het een eenvoudige veronderstelling gesteund op stijlkritiek? Op deze vragen moeten wij het antwoord schuldig blijven. Nochtans stellen de stijlkenmerken van bedoelde biechtstoelen Genard in het gelijk. Er is nog meer : In den zuidelijken omgang van het Koor van St-Jacobskerk te Antwerpen bevinden zich twee biechtstoelen die, volgens van Lerius (278), oorspronkelijke werken van Artus van Amsterdam zijn (ill. 46).

De eerste werd geplaats in 1658, de tweede in 1663 (279).

Wat er ook van zij, beide biechtstoelen schijnen eenheden te zijn, aan de muren van St-Paulus ontrukt, met dit verschil echter, dat de elementen waaruit ze werden opgebouwd, op een andere wijze samengevoegd zijn. Gelijkaardige architektuur, dezelfde dekoratieve

elementen. De engelen van den biechtstoel op ill. 46, er zijn dezelfde als die welke in St-Paulus, met rozen omkranst, zich tusschen de Heilige Roza en den Heiligen Jozef bevinden (pl. XLVIII en XLIX). Het uitmuntend kleine reliëf, de Heilige Drievuldigheid voorstellend (ill. 47), is in St-Paulus terug te vinden boven den eersten biechtstoel, links, wanneer men front maakt naar het Koor. Het kleine relief, de Heilige Familie, van den biechtstoel van ill. 48, vindt men, ongeacht enkele onhandige herstellingen, in zijn oorspronkelijken vorm in St-Pauluskerk terug tusschen den Heiligen Jacobus Minor en een weenenden engel. De Heilige Petrus en de Heilige Magdalena zijn weergegeven in het zuidelijk schip, evenals de groepen kleine engeltjes en dieren.



47. — Idem, relief : « De Heilige drijvuldigheid », eikenhout (Fot. Denkmalpflege).

Met gerust geweten mogen wij besluiten : Genard zal wel juist gezien hebben. De eene zoowel als de andere dezer biechtstoelen zijn afkomstig uit de werkplaatsen van den beroemden Artus, zeker door hem ontworpen, misschien, zooals de meeste werken uit dien tijd, door P. Verbruggen uitgevoerd.

Misschien zullen wij — langs logischen weg, uitgaande van de data ons door van Lerius bezorgd — bij benadering het tijdstip kunnen bepalen, waarop de biechtstoelen van St-Paulus werden ontworpen, zooniet voltooid. Het lijdt haast geen twijfel, dat de biechtstoelen van St-Paulus vóór die van St-Jacobs ontstaan zijn. Want hoe, redelijker wijze, veronderstellen dat de Meester, voor een werk van een omvang als dat der Predikheeren, reeds bestaande modellen zou hebben gebruikt. Temeer, daar die modellen ontworpen zouden zijn voor werken van minder waarde, terwijl de omgekeerde veronderstelling voor de hand ligt.

In 1658 en 1663, toen Artus het toppunt van zijn faam had bereikt,



48. — Idem, Antwerpen, St-Jacobskerk, kooromgang zuid, relief van een biechtstoel : « De Heilige Familie », 1667 (Fot. Denkmalpflege).

en met werken van minder belang werd overstelpt, zal hij voorzeker wel verkozen hebben uit zijn reserve van modellen te putten, veeleer dan er nieuwe te ontwerpen (280).

In de veronderstelling dat het anders geweest is, hoe dan te verklaren dat de biechtstoelen van St-Jacobs, waarvan de eene zes jaar ouder is dan de andere, volstrekt identiek zijn ? Overigens zijn beide klaarblijkelijk atelierwerk.

We hebben dus twee vaste uitgangspunten :

1636 (schilderij van Neefs) : er zijn nog geen biechtstoelen ;

1658 : Replieken van een reeds bestaand werk.

Het lijkt ons verstandig de jaren 1650-1658 uit te schakelen, ik herhaal dit niet alleen voor de uitvoering van het werk maar ook voor de vervaardiging van de modellen, tijdstip waarop Artus de handen te Amsterdam vol had.

Rest ons nog het tienjarig tijdperk 1640-1650 (vermits Artus maar in 1639 naar zijn vaderland terugkeerde).

Het komt ons het verstandigst voor de bestellingen in de eerste helft van dit tijdvak te plaatsen. Dit is alles wat wij zouden willen bevestigen. Zonder twijfel is de architektonische schepping van het ensemble door Artus ontworpen. Er zijn gevallen die aantoonen, dat men meer dan eens en uitsluitend toevlucht nam tot zijn vindingrijk talent. En hoe kan men veronderstellen, dat « Fidias Quellien » er zou kunnen toe besluiten te werken onder de leiding van een minder beroemd kunstenaar dan hij zelf? Is het trouwens niet natuurlijk, dat hij het werk van zijn vader voortzet, dit uit kunsthistorisch oogpunt zoo leerrijk gestoelte van den Heiligen Naam Jezus, waarmede men de ver-



LVIII. — A. Quellien de Jonge, Willemsens, H. F. Verbruggen, Koorgestoelten van de voormalige St-Bernardus abdijkerk, aan de Schelde. — A. Quellien der Jüngere, Willemsens, H. F. Verbruggen, Chrogestuhl, ehemals Abteikirche, St-Bernardus a. d. Schelde. — A. Quellien the younger, Willemsens and H. F. Verbruggen, Choirseats, formerly, Abbeychurch of St-Bernardus on the Scheld. — A. Quellien le Jeune et H. F. Verrbruggen, Stalles de l'église abbatiale de St-Bernard sur Escaut (aujourd'hui disparue). (Anno 1690, Hoofdkerk, Wouw, N. Brabant. Fot. Rijksbureau voor monumentenzorg, 's Gravenhage.)

fraaïngswerken der wanden schijnt ingezet te hebben, en waarop de biechtstoelen vanzelf zijn gevolgd?

De stijlkritiek pleit ten andere voor een « inventie » van Artus. Alleen het uit zijn werkplaatsen afkomstig houtsnijwerk vertoont die hooge plastische waarde, gepaard aan een logische struktuur, deze gezwollen lijnen, gespannen vormen, beweeglijke profileering, dit harmonieuse rhythme.

Zooals in de Vierschaar van het Amsterdamsch Stadhuis, alsook in het Koor van St-Jacobskerk te Antwerpen, krijgt de beeldhouwkunst een eigen architektonische functie, doordien ze den ruimtevorm plastisch helpt modeleeren. En daarin juist ligt de groote belangrijkheid en eigenaardigheid van Quellien's « ensembles » (pl. XLVI).

De ornamentiek van de biechtstoelen is in gematigden teigknorpelstijl en vertoont een onuitputtelijken schat van motieven, soms realistisch - analystisch opgevat, soms ook impressionistisch. Blijven nog de eigenlijke beelden te bespreken. Het aandeel van Artus in hun vervaardiging blijkt aanzienlijk. Er zijn niet minder dan veertig beelden van heiligen en engelen en honderd negentig kleine reliëfs, schilden of andere versierselen. De hoedanigheden ervan zijn zeer uiteenloopend. Wij eischen voor Artus, buiten de twee engelen van den Heiligen Rozenkrans, met een serene bevalligheid bezield, de aanbiddelijke engelen van den Calvarie op (pl. XLVII en XLVIII).

Van hem ook deze keurige Heilige Roza, het kindje Jezus dragende; de heiligen : Rochus, Antonius, Petrus, Katharina, Theresia en Odile (pl. L), Jacobus Minor en Andreas. Hier vinden wij overal zijn groote voorliefde voor breede, ronde, vleezige en levendige vormen terug, duidelijk zichtbaar onder het dun, eenvoudig gewaad; zijn zóó sterk plastisch gevoel der volle lichamelijkheid; de gewaden met zeldzame vouwen en scherpe randen, diepen gleuven, waarvan de plooienval streng logisch met de lichaamsbeweging meêgaat, en steeds den kontra-post onderlijnt; die diepe mouwen zich slingerend om de armen als de wijnrank om den stok, en hier en daar een peplum of een mantel, welke, zich bedeesd van het lichaam verwijderend, streeft naar de verovering van een zelfstandig bestaan, zonder nochtans de geslotenheid van de silhouet te breken. Ook de kapsels eerbiedigen den vorm van het hoofd, hier en daar vooral het aangezicht met enkele lokken

omzoomend. Hier vinden wij de zoo speciale Quelliniaansche manier terug om de vlakken te behandelen, deze malsche virtuositeit, om aan de koude materie, zelfs het hout, al de schoonheden van het menschelijk lichaam in te prenten, de lenigheid der gewrichten, de spankracht der spieren, de teedere molligheid, de satijnen glans van de huid ! En overal deze kalme en edele houding, met de schaarsche bewegingen, die rhythmus, die ernstige en ingetogen uitdrukking, dat rustige kijken van uit de hoogte, uit half geloken oogleden, die betoovering van naar buiten stralend leven, die de Quellinia van alle perioden kenmerken.

Letten wij op Andreas en Theresia, die een ongemeen sterk dramatisch leven uitstralen (pl. LII).

Andreas gelijkt sprekend op dien van den Fiamingo te Rome, die daar als eeuwige uitdaging aan de kunst van Bernini zich onder het gewelf van St-Pieterskerk tegenover diens Longinus opticht. Hier te Antwerpen lijkt hij wel een roerend eerbetoon door den leerling aan den Meester gebracht, in diens vaderland. Dit wijst op nog zeer frissche indrukken uit Rome meegebracht. Een heel landelijke Andreas lijkt het wel, even hoekig en ruw, als het kruis waar hij tegen leunt. Zijn romp en hals zijn bijna te sterk, zijn saamgebalde energie, zijn ontzettende spieren verbazen te midden van deze hemelsche buren — en van zijn scheefgetrokken mond schijnt een klacht te vallen. Een grootsche uiting van kracht en geloof !

Niet minder expressief is de H. Theresia, die trilt van genadige vervoering. Nochtans herinnert niets in haar Bernini's wereldbekende Theresia, noch haar pathetische gebaren, noch haar fladderend gewaad waarin de winden spelen. Uiterlijk is hier alles kalm. Het drama voltrekt zich van binnen. Doch de hartstocht welke Quelliens Theresia verteert, uit zich in het krampachtig wringen der buitengewoon zinnelijke handen op de maagdelijke borst, in de trilling der neusvleugels die een hemelschen geur schijnen op te sneuven, in den sidderenden mond, die een kreet van wellustige extaze schijnt te onderdrukken. Niets is aangrijpender dan de tegenstelling van dezen ingehouden hartstocht met de gewilde kalmte in de houding! (281).

HET KOORGESTOELTE VAN ST-JACOBSKERK TE ANTWERPEN

Een ander van Quellien's omvangrijke composities, dezelfde trotsche voornaamheid vertoonend, is het beroemde koorgestoelte van St-Jacobskerk te Antwerpen. Van Lerius (282) leert ons dat het op 22 September 1658 aan den aannemer Octavius Henry werd besteld en dat de betalingen elkaar tot in 1670 opvolgen. De uitvoering van het werk zou aan de beide Artussen toevertrouwd geweest zijn.

Tot onze groote spijt was het ons niet vergund rustig en afdoende het archief van St-Jacobskerk te raadplegen. Den vluchtigen blik dien wij er konden in werpen heeft ons toegelaten enkel den naam terug te vinden van den aannemer wien de uitvoering van de beroemde kanunnikenbanken werd opgedragen, en den juisten datum waarop de werken werden aangevangen.

Van Lerius' beweringen worden er door bevestigd. Ziehier de titels van de vier stukken welke op het werk betrekking hebben en bewaard worden in het register, « stukken rakende werken van beeldhouwerij, geschilderde glazen, enz. » :

I, pag. 78 : « Contract over het maeken van de Canonicaele gestoelten in de choor. de Anno 1658, 229bis. »

II, pag. 78 : « Declaratie van de HH. Canonicken, dewelcke eene canon: stoel gepromoveert hebben. »

III, pag. 80 : « Rekeninghe, Bewijs ende reliqua over den ontfanck ende uytgeef raekende sessendertigh canonicaele stoelen, gemaekt door Octavius Henry, schrijnwercker, in den Hooghen Choor van de Collegiale ende Parochiale Kercke van St-Jacobs binnen Antwerpen. Ghepresenteert aen de Eerweirdighe heeren van 't Capittel derselve Kercke, door mij Franciscus van den Bossche, Deken ende Pastoor der selve Kercke. »

IV, 1660, 8 July 1670 : « Overeenkomsten met den schrijnwerker Octavius Henry nopens het vervaardigen van de gestoelten. »

De naam van Artus komt in deze documenten niet voor, trouwens ook niet die van andere kunstenaars. Wij blijven dus uitsluitend aange-



LIX. — A. Quellien de Jonge, Willemsens en H. F. Verbruggen, Koorgestoelten van de voormalige St-Bernardusabdijkerk. — A. Quellien der Jüngere, Willemsens und H. F. Verbruggen, Chorgestühl, ehemals Abteikirche St-Bernardus a. d. Schelde. — A. Quellien the younger, Willemsens and H. F. Verbruggen, Choirseats, formerly, St-Bernardus abbey. — A. Quellien le Jeune, Willemsens et H. F. Verbruggen, Stalles de l'église abbatiale de St-Bernard sur Escaut (aujourd'hui disparue). (Anno 1690, thans hoofdkerk Wouw. Fot. Rijksbureau voor monumentenzorg, 's Gravenhage.)

wezen op de betrouwbaarheid van Van Lerius. Of diens verklaringen omtrent de medewerking van Artus senior en Artus junior op den inhoud van het archief steunen, weten wij niet. Dit doet overigens weinig ter zake, want indien er een werk is dat zijn herkomst verraadt dan zijn het wel deze stoelen, waarvan iedere aanblik, elke lijn, alle profileering en ieder ornament den stempel van Quellien's hand dragen en in hun geheel als een levende handteekening van den meester kunnen gelden (pl. LV).

Uit geschiedkundig oogpunt openen zij om zoo te zeggen de reeks beroemde gestoelten in Vlaamschen Barok-stijl. Die van Kontich (283) bij Antwerpen volgden twee jaar later. Dan komen Groenendael (284), (pl. LX), Averbode, Zinnik en St-Pauluskerk te Antwerpen.

De geschiedenis van deze meubelen moet nog geschreven worden, ofschoon reeds Rousseau er in zijn « Sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles » (blz. 31), een speciale studie aan wijdde. Daarin weegt echter een bekrompen beschrijving niet op tegen het ontbrekend inzicht in de geschiedkundige continuïteit. De schrijver vergeet den samenhang die, door de tijden heen, gewrocht aan gewrocht koppelt, en hij schijnt er geen vermoeden van te hebben dat in de kunst, evenmin als in de natuur, een spontane generatie bestaat.

Daarentegen schets Konrad (285) in groote trekken de algemeene ontwikkeling met een werkelijk wetenschappelijk meesterschap. Wij zullen hem slechts verwijten, dat hij te beknopt is en dat is werkelijk jammer, want stellig zou hij niet nagelaten hebben te bewijzen dat Quellien hier zoowel als elders een invoerder van nieuwigheden is geweest en dat hij ook in de meubelkunst al de frischheid zijner scheppingskracht heeft ontplooid. Aan het klassieke schema der gestoelten, dat men stuk voor stuk terugvindt in de soortgelijke meubelen van den zuiversten Renaissance-stijl (zie de gestoelten van St-Geertruidekerk te Nijvel (286), in Florisstijl, 1566, of ook die van St-Gommaruskerk te Lier), alsook aan die door P. Enderlin voor de Abdij van Floreffe tusschen 1607-1639 gesneden, of de vroeg-barok van Ninove voor 1536 ontstaan, schonk Artus nieuwe levenskracht.

Zijn gestoelten bestaan uit twee trapsgewijze geplaatste rijen zetels. De onderste rij heeft een eenigzins verheven rugstuk, dat tot bidbank dient voor de zetels van de bovenste rij. Deze laatste is bekroond

met een hoog schrijnwerkbeschot, in paneelen verdeeld, door pilasters gescheiden; de kapiteelen van deze pilasters schragen de uiteinden van een boog die boven elk paneel een nis vormt, bezet met een rijk omlijst wapenschild. Schroefzuilen, vóór de pilasters opgesteld, dragen door middel van een penant, de zware krachtig geprofileerde kroonlijst met loofwerk, die het bovenste gedeelte van de koorzetels in een mysterieusen schaduw dompelt. De tusschenstukken in vorm van voluta's, loopen op leeuwenklauwen uit. Consoles met hoofden versierd stutten de kroonlijst.

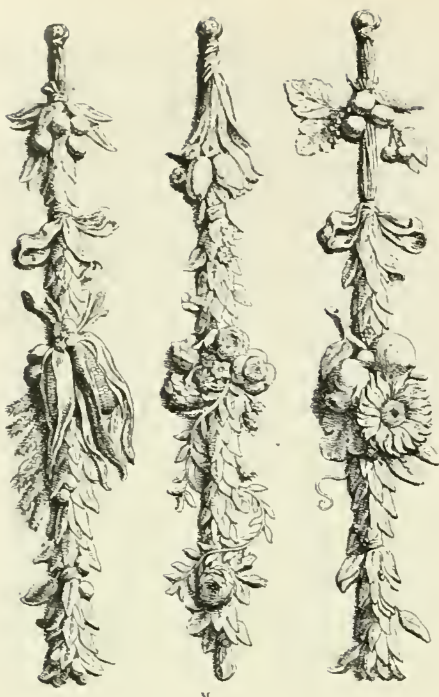


49. — A. Quellien Senior, Antwerpen, Sint-Jacobskerk, koorgestoelte, 1658 : detail negerkopje (zie westelijke frontiespies, Amsterdam).

De gestoelten sluiten drie zijden van het koor in, hetwelk aldus in een afgesloten ruimte wordt veranderd, trotsch van het overige der kerk afgezonderd. Enkel een portiek tegenover het meesterlijk hoogaltaar van Artus junior, aan St-Jacob gewijd, geeft toegang tot dit Heilige der Heiligen.

Waarin zich nu Quellien's gestoelte onderscheidt van de vorige, is niet enkel waar te nemen in de speciale, zoo typische ornamentiek, maar ook in de architektuur, in de grillige, onoverzichtelijke lijn der profileering, welke uitgaande van den geweldigen uitsprong van de kroonlijst, over de consoles heenspringend, zacht langs de wrongen der zuilen, om langs de tusschenstukken heen te golven.

Wij kennen reeds deze golvende, grillige profileering. Wij zagen reeds deze Sint-Pauluswanden met Quellien's biechtstoelen. Typisch is ook deze baldakijnvormige kroonlijst. Schijnt haar massa, haar gewicht, haar onverzoenlijke horizontaliteit niet de onstuimigheid der beweging in vertikale richting te willen beteugelen? Is het niet dezelfde strenge kroonlijst welke de zoo beweeglijk geboetseerde wanden der Vierschaar te Amsterdam beheerscht? Te Berlijn zullen



50. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, Galerij van het voormalig Stadhuis, marmer, a, b en c, a) en c, op het koorgestoelte van St-Jacobskerk te Antwerpen.

we haar nogmaals aantreffen, maar nog massiever, zwaarder, nog sterker het kontrast tusschen licht en donker weergevend.

Ook typisch Quelliniaansch is de strenge, bijna puriteinsche onversierde naaktheid der paneelen, welke kontrasteert met de rijke ornamentiek die naar boven verbannen is. In het gestoelte van St-Jacobs en in de biechtstoelen van St-Paulus treffen wij hetzelfde karakter aan.

Nieuw, bijna bevreemdend is echter het feit, dat de eigenlijke plastiek hier maar in bescheiden mate voorkomt. Slechts vier karyatiden en vier leeuwen. Denk aan St-Paulus, aan de busten, karyatiden en heiligenbeelden, die zoo overvloedig alle Vlaamsche schrijnwerkarchitektuur overladen. Des te merkwaardiger blijkt het, wanneer men bedenkt, dat twee der grootste beeldhouwers van de XVIIe eeuw hun medewerking aan dit gewrocht verleenden. Blijkbaar werd hier alles opgeofferd aan de versiering : aan het loofwerk, dat zich om de zuilen wringt en waartusschen engeltjes en dieren vroolijk stoeien, volgens de zoo levendige, pittige Quelliniaansche traditie ; aan de lijsten die zich rijkelijk wentelen en winden om de wapenschilden heen, die verborgen blijven in de schaduw der nissen; in de duizend gebeeldhouwde hoofden der penanten (ill. 49), in de guirlandes welke ontleend zijn aan die van Amsterdam; overal ten slotte waar zich de fijne smaak, de rijke fantazie, de liefde voor de natuur bij Quellien openbaart (ill. 50).

Doch men vergisse zich niet. Naast den architekt en den ornemanist heeft de meester-beeldhouwer zijn rechten nog niet opgegeven. Hier is de versiering zoo innig verbonden met de constructie, dat het gansche gestoelte eruit ziet als een plastisch gemodeleerd lichaam. Het lijkt wel in brons gegoten !



LX. — Richting N. van den Eynden, « S. Veronica », Koorgestoelten van de voormalige Abdij Groenendael. — Richtung N. van den Eynden, « S. Veronica », Chorgestühl, ehemals Abtei Groenendaal (Brabant). — Tendance N. van den Eynden, « S. Veronica », Choirseats, formerly Abbey Groenendaal (Brabant). — Style N. van den Eynden, « S. Véronique », Stalles de l'ancienne Abbaye de Groenendael. (Anno 1664, Vilvoorden, Hoofdkerk, Hauptkirche, Cathedral, Église métropolitaine. Fot. Beckers.)

DE GESTOELTEN VAN AVERBODE. 1672
(pl. LVI en LVII)

Het lijdt geen twijfel dat deze gestoelten eveneens uit de werkplaatsen der Quelliens komen. Ze werden in 1672 ingewijd. Het archief van de abdij, en kanunnik Augustin de Boterdael, hechten aan de uitvoering den naam van « Octavius Henry Antverpiensis » (287), die niemand anders zijn kan dan de aannemer en architekt van de gestoelten van St-Jacobskerk te Antwerpen. Goffaerts (288) schrijft de reeds genoemde beeld-snijwerken toe aan een onbekend kunstenaar « de haut mérite, habile à façonner le bois ». Eindelijk noemt Konrad (289) voor het eerst de Quelliens en staaft zijn hypothese met beslissende bewijzen. En wat is waarschijnlijker? Is het niet logisch te veronderstellen, dat om dit soort werk te leveren, waarvan Henry een specialist-aannemer schijnt geweest te zijn, hij zich gewend heeft tot zijn gewone medewerkers, nl. de Quelliens of hun leerlingen. De gestoelten van Averbode zijn een meesterwerk te meer op hun aktief te schrijven, en het is waarschijnlijk, dat deze gestoelten, begonnen onder de leiding van Artus Quellien den Oude, voltooid werden door Artus den Jonge. Later werd dit pronkstuk, waarop de abten van Averbode terecht trotsch mogen zijn, met vele minderwaardige beelden verrijkt. Het werk, in 1667 begonnen, werd in 1672 voltooid. « Tempus fugit ». Een tijdruimte van tien jaar is ongeveer verstreken tusschen deze twee werken van de Quelliens. Indien de algemeene karaktertrekken van de versiering niet merkbaar werden gewijzigd, in zooverre dat zekere details te Averbode letterlijk ontleend zijn aan de gestoelten van St-Jacobs en dat men ook hier dit fabrieksmerk der Quelliens, de bloem in haar verscheidenheid, zeer realistisch uitgevoerd, overal ziet prijken, toch is dit geenszins het geval met de architektuur welke te Averbode nieuwe kenmerken vertoont. Dit geldt maar alleen voor de beschotten, want de vorm der hooge en lage zitplaatsen is niet gewijzigd. Waarschijnlijk zijn die later ontstaan.

In deze beschotten gaat men, duidelijk merkbaar, die « bouwkundige anarchie », die miskenning van alle struktuur tegemoet, welke vooral woedde onder de kerkmeubelen in Vlaanderen, bij het aanbreken der XVIII[e] eeuw, en welke men trachtte te verbergen onder een overvloed

van ornamenten en beelden. De kroonlijst is verdwenen; de aldus vrijgelegde bogen festonneeren nu het dekstuk van de lambriseering welke de door Rubens geliefde luchters bestrijkt. De eenvoud der paneelen is verdwenen, moet de plaats ruimen voor ornamenten die overal de omlijsting verbreken. Beelden vervangen de zuilen, borstbeelden van apostelen zijn onder de bogen geplaatst. (Vele daarvan schijnen van de hand van Verbruggen den jonge en Willemsens.) De edele eenvoud waaraan Quellien de Oude zich in al zijn werken wist te houden, zijn strenge logika vinden wij slechts in de zitplaatsen terug. De beschotten schijnen uit een ander atelier te komen.

Een opmerkenswaarde overgang is hier waar te nemen van den stijl « Quellien senior », — konstruktief, plastisch in zijn geheel, zinnelijk realistisch-impressionnistisch, of realistisch-ontledend in de details, met zijn bewonderenswaardig gevoel voor het onderling verband, dat tusschen bouw, plastiek en ornament moet bestaan, zonder overwicht van het een op het ander — naar een nieuwe richting in de kunst, zeker niet door Artus junior ingeluid, en waarvan de biechtstoel van Kerrickx het schitterend voorbeeld levert. Hier begint het ontbindingsproces van elke struktuur. Hier overheerschen de zuivere versieringselementen, hier versmelten alle grenzen en triomfeert de atmosfeer op de massa.

Daartegenover staat als reaktie een tweede richting, voornamer, strenger, klassieker, zooals blijkt uit de in 1690-1699 ontstane gestoelten van de St-Bernardusabdij, die zich thans in de hoofdkerk van Wouw bevinden. Dat zijn onloochenbare gewrochten van Artus junior, Willemsens, Hendrik-Frans Verbruggen. En hoe ver wijkt hun stijl af van dien van Averbode. Hetzelfde klassicisme bemerkt men in de koorstoelen van Turnhout (pl. LVIII en LIX) (290).

DE TUYN DER JONGE HANDBOOGSCHUTTERS. 1661 (pl. LXI)

Deze tuyn welke zich eertijds vóór het altaar van de Jonge Boogschutters in de kathedraal te Antwerpen bevond en door de archieven aan Octavius Henry (291) en Quellien toegeschreven, zou ons den stylistischen schakel kunnen verschaffen tusschen het gestoelte van St-Jacobs

en dat van Averbode. De Fransche omwenteling die zoo noodlottig werd voor de verfraaïng onzer kerken, voerde ze helaas weg. De toewijding van den heer Herreyns heeft een beeld van den Heilige Sebastiaan kunnen redden, dat het gestoelte versierde en dat men, dank zij hem, heden nog te Antwerpen kan bewonderen in het Muzeum van Schoone Kunsten, welks katalogus het aan Quellien den Oude toeschrijft.

Van Lerius (292) verzekert, dat twee beelden van kinderen er aan gehecht waren en dat op het voetstuk het jaar 1661 stond vermeld. De Wit (293), die het ter plaatse heeft bewonderd, beweert dat het van Arnoldus Quellien is, d. i. waarschijnlijk den Jonge. Wij zijn geneigd deze mededeeling als juist te beschouwen, want met zijn betrekkelijk drooge boetseering, zijn duidelijke silhouette, zijn slanke ledematen en zijn levendige gebaren, wijkt deze heilige boogschutter sterk af van de Amsterdamsche beelden (denk b. v. aan den Atlas), die met een groote kracht begiftigd, meer kubistisch zijn opgevat, wier vlakken met een verfijnde routine behandeld zijn en waarvan de lichaamsprofielen een golvende lijn vertoonen.

Overigens getuigen de weerbarstige en grillige golving van het fladderend haar, de zenuwachtig gewrongen gewaden en het individueele spel der onrustige vingeren, van een heftiger temperament dan dat van onzen « Corpus ». Ten slotte pleiten de dramatische houding, de extatische uitdrukking van het droevig gelaat met den open mond en de gewelfde wenkbrouwen, zoo afwijkend van de ingetogen kalme figuren van den ouden Artus, ten gunste van een gewrocht van Quellien den Jonge (294).

BESLUIT

De schrijnwerk-architecturen van Artus vertegenwoordigen in de algemeene ontwikkeling van den Barok de phase, waarin een harmonieus evenwicht bestaat tusschen konstruktie en versiering, en waar het « ensemble » zich weet te schikken naar de omgeving, zonder hare funktie als zoodanig te verloochenen. De versiering heeft veeleer de bedoeling het meubel zelf tot een brok beeldhouwwerk om te tooveren, dat, zooals we vroeger zegden, in het gebouw waar het wordt opgesteld, een eigen architektonische funktie verkrijgt, doordat het den ruimte-



LXI. — A. Quellien de Jonge, « S. Sebastiaan », voormalige tuin van den Jongen Handboog, Hoofdkerk, Antwerpen. — A. Quellien der Jüngere, « S. Sebastian », ehemals Kathedral, Antwerpen. — A. Queilin the younger, « S. Sebastian » formerly, Cathedral, Antwerp. — A. Quellien le Jeune, « S. Sébastien », ancienne balustrade du Jeune Serment, Notre-Dame, Anvers. (Eikenhout, Eich, Oak, Chêne, H. 1 m. 50, anno 1661, thans Museum Antwerpen.)

vorm plastisch helpt boetseeren. In dien geest was de versiering van het Amsterdamsch Stadhuis door van Campen gedacht.

Wat Artus zelf betreft weten wij niet wat het meest te bewonderen is in deze prachtige reeks schrijnwerk-architektuur, waarvan wij de schitterende, alhoewel onvolledige lijst gegeven hebben, van de lambriseering van St-Paulus af tot het Gestoelte van Averbode, ofwel de architect, de helderziende, logische en altijd harmonische bouwer, dan wel de nooit in vindingrijke fantazie te kort schietende ornemanist, die slechts matig zijn modellen industrialiseert; ofwel de beeldhouwer, de onvergelijkelijke technicus, dan wel de organisator, die met tucht een personeel wist te scholen en te vormen, dat over een ongemeene vaardigheid beschikte; die zich vermeit met op het geringste van zijn werken een stempel van artisticiteit te drukken, welke het atelier van de Quelliens onder de eerste van de wereld rangschikte. In de algemeene kunstontwikkeling vertegenwoordigt zijn œuvre den vollen Rubeniaanschen Barok.

De bedrijvigheid van Artus beperkte zich niet tot schrijnwerk-architektuur, maar hij bouwde ook portalen, crypten, grafmonumenten, altaren, die alle getuigen dat hij de eigenschappen van den architekt bezat.

QUELLIEN ARCHITEKT

PORTALEN EN PRAALGRAVEN

IN de Nederlanden moest een goed beeldhouwer tevens een knap ornemanist en een bedreven architekt wezen, want, zoo argumenteert nog in 1771 de Magistraat van Brussel (295) :

« De proeve der belthouwers ofte beltsnyders van alle oude tyde is geweest hebbende een stuck van architecture bestaende in eenen pilaer van dorica, met pedstel, basement, capeteels, architrave, futte, corniche, op syn maete uytte wercken, ofte ten minsten op papier op den clynen voet te teeckenen, het welck tot op heden nog in gebruyck is, wordende de proeve gedaen volgens de architecturen van Vignol.

» Synde voorders te bemercken dat de belthouwers te saemen moghen exerceeren het ambacht van steenhouwers ende vice versa ; het welck synen oorspronck moet gehad hebben uyt dien de beldhouwers van alle tyden, volgens de ordonnatien, niet alleenelyck en hebben gewerkt in het snijden van beelden; mar oock van allerley soorte van loofwerck, cornichen, ende alles relatief aen de bouwkonste, het welck het bynae onmogelyck was te onderscheyden van de steenhouwerye tot de voors. konste eensgelycx relatie hebbende.

» Bovendien is alsnogh te bemercken dat waer het saecke de beldhouwers hun eigenlick moesten bepaelen tot het snyden der beelden en de basrelieven, dat het hun onmogelyck soude wesen de levensmiddelen door die konste te besorghen.

» Het is om die oorsaecke dat de vermaerdste beldsnyders in voortijden gelyck op heden, hun noyt en hebben bepaelt van het snyden der beelden alleen.

» De Duquesnoys te weten, Raphael Grupello, Plumier, Berger ende meer anderen hebben niet alleenelick gewerckt in de beelden ; maer wel oock in loofwerck ende in het snyden van andere wercken. »

De beeldhouwers Jan en Cornelis van Mildert, de Colijns de Nole, richtten ook te Antwerpen Barok-altaren, portalen, koorhekkens, oksalen en epitaphia op en Artus junior en Faidherbe hadden als architekten een bijzonderen roem verworven !

Wij zien in deze richting Artus II met verschillende medewerkers optreden, waaronder Willemsens, Norbert van den Eynden en de Verbruggens. Het feit dat Peter Verbruggen de Oude zulke opdrachten zeer dikwijls naar teekeningen van andere kunstenaars, in het bijzonder van zijn schoonbroeders uitvoerde, schijnt te bewijzen, dat hij niet bijster uitmuntte in dezen tak van de kunst.

Artus senior gaf ook schitterende blijken van zijn begaafdheid in de schrijnwerk-architektuur, alhoewel hij hier niets nieuws op architektonisch gebied voortbracht.

Als zuiver architekt richtte hij portieken, altaren, crypten en graftomben van mooie, elegante verhoudingen op, waarin dikwijls van Campen's deftigheid te merken is.

Maar hier doet zich een interessant verschijnsel voor. Duidelijk staat de architekt Quellien in het teeken van twee kunstrichtingen. Terwijl hij voor het gereformeerd Europa het deftig, streng, voornaam, wat puriteinsch Hollandsch neo-Klassicisme verkiest, zien wij hem in de Katholieke Nederlanden bijna altijd de voorkeur geven aan den vroolijken, onstuimigen, sappigen en uitgelaten Antwerpschen Barok.

Quellien ondergaat hier den invloed van zijn milieu, en offert aan den plaatselijken smaak. Is het inderdaad niet hetzelfde dualisme dat Europa splitste : de Hervorming en de Tegen-Hervorming, dat zich ook op kunstgebied deed gelden?

DE CORNELIS DE GRAEFF-TOMBE IN DE OUDE KERK TE AMSTERDAM. 1648

In de Oude Kerk te Amsterdam bevindt zich een neo-klassieke tuin, de eerste vrucht van de samenwerking van Artus met Van Campen, zoo harmonisch begonnen en zoo treurig geëindigd.

Deze tuin dagteekent van twee jaar vóór Quellien's bedrijvigheid aan het Stadhuis. Hij sluit de begraafplaats af, welke Burgemeester Cornelis de Graeff, vrijheer van Zuid Polsbroek (dezelfde dien Artus twaalf jaar later zou boetseeren) liet bouwen in een kapel, bezuiden het groote orgel. De fraaie wit marmeren afsluiting is van de Korintische orde. De twee treurende engeltjes die een zwarten steen dragen, waarop een Fenix zit, en de fries, verraden inderdaad Quellien's stijl.



LXII. — A. Quellien de Oude, Graftombe van Graaf van Immerzeel-Montmorency, Hoofdkerk, Bokhoven. — A. Quellien der Ältere, Grabmal des Grafen Immerzeel-Montmorency, Bokhoven. — A. Quellien the elder, Tomb of Earl Immerzeel-Montmorency, Bokhoven. — A. Quellien le Vieux, Monument funéraire du Comte Immerzeel-Montmorency, Bockhoven. (Anno 1649. Fot. Rijksbureau voor monumentenzorg, s' Gravenhage.)

Weissmann (296) sluit die mogelijkheid uit, want, zegt hij, Quellien was toen nog niet te Amsterdam. Wij hebben integendeel vastgesteld, dat Artus wel degelijk reeds in 1647 zooniet te Amsterdam verbleef, er dan toch tijdelijk vertoefde, waarschijnlijk om zich in betrekking te stellen met de Stadsregeering voor het regelen van zijn werkzaamheden aan het Stadhuis. En het is bijna niet denkbaar, dat de Graeff, bij het bestellen van dezen familiegrafkelder, zich tot andere kunstenaars zou gewend hebben dan tot diegenen welke door den Raad, waarvan hij deel uitmaakte, boven al de anderen verkozen werden tot het bouwen en versieren van dit « achtste wereldwonder », tot Van Campen en Quellien (297).

HET ORGEL IN DE NIEUWE KERK
1652

Een andere vrucht van Artus' en Van Campen's samenwerking is het groote orgel in de Nieuwe Kerk. Luca (298) roemt dit orgel, dat hem van heel de kerk « am besten gefallen hat ». Ook Tessin (299) drukt zijn bijzondere bewondering uit over dit meubel, dat « so recht hubsch war, wohl ordonniret undt sehr sauber aussgefuhret ».

Het bevindt zich boven den west-ingang en rust op vier halve en twee heele bont-marmeren korintische kolommen, welker voetstukken en kapiteelen fraai versierd zijn. Tusschen de halve kolommen staan twee imposten van wit marmer, met half verheven beeldwerk versierd.

Artus leverde deze witte penanten zooals blijkt uit de rekening nr 11 dd. 1562. « Tot het orgel 2 platte pilasters geaccordeert fl. 1600 » (300).

In de reliëfs welke deze versieren merkt men weer eens Quellien's uitbundige, frissche fantazie. Hier stoeien en spelen tusschen allerhand muziektuigen, als violen, fluiten, cithers, de lachende en mollige engeltjes uit Quellien's kinderparadijs (301).

* * *

Aan de harmonische, ingetogen, beheerschte voorbeelden van Van Campen, zal Artus wel gedacht hebben toen hij op zijn beurt als ar-

chitekt optreden zou. En dit geldt stellig voor twee andere praalgraven, — crypten met portalen — die wij op zijn actief kunnen zetten. Zij zijn in neo-klassieken stijl gehouden inzoover het de architektuur betreft, want van de gewrochten welke ze versieren kan niet hetzelfde worden gezegd. Ik zal trouwens ook bewijzen, dat dit klassicisme soms maar uiterlijke schijn is, en dat de barokke geest waakt achter de strenge tucht en de strakke ordening van het geheel. Zulks geldt maar alleen voor de graftombe van Veldmaarschalk von Sparr, in de Mariakerk te Berlijn, tusschen 1658-1663 opgericht. De hertogelijke grafkelder in den dom te Sleeswijk, 1662-1663, is integendeel in zuiver neo-klassieken Hollandschen stijl gehouden.

Nog zeer barok, integendeel, sterk met dynamisme geladen, waren de praalgraven welke Artus vóór 1654 schiep, namelijk het praalgraf van Immerzeel-Montmorency te Bokhoven (1649) en het monument van Galen, in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (1654).

PRAALGRAVEN. 1650

De reeks praalgraven door Quellien uitgevoerd, wordt ingezet door de nog in de traditie gehouden tombe van graaf en gravin Immerzeel Montmorency, te Bokhoven, bij 's Hertogenbosch. Het is een kuip waarop twee beelden zijn uitgestrekt. Deze worden niet meer voorgesteld gedompeld in den eeuwigen slaap, maar zacht sluimerend. Dus reeds een toegeving aan de naturalistisch dynamische vereischte van den Barok. Het praalgraf versiert een tegen het noordelijk gedeelte van het koor later opgetrokken aanbouwtje van de kerk (pl. LXII).

« Buiten », maandschrift, wijdt 26 Februari 1927, pagina 102, een uitvoerig opstel van Ebeling aan dit graf. « De tombe, heet het daarin, » is in rood en zwart marmer vervaardigd, de beelden en wapens zijn » in wit marmer gehouwen. Het geheel heeft een lengte van 2 m. 15 » op een breedte van 1 m. 20 en een hoogte van 1 m. 30. »

Het op de voorzijde aangebracht grafschrift zegt, dat het dienen moet ter eeuwige gedachtenis van Graaf Engelbrecht van Immerzeel (26 September 1652) en van diens gemalin, Gravin Helena van Montmorency (13 July 1648). Op 20 Juni 1649 sloot de graaf daaromtrent een overeenkomst met den Antwerpschen beeldhouwer Aert Quellinus,

die aannam binnen het jaar na het teekenen der akte, voor 1.000 patacons, te Antwerpen in de Predikheerenkerk, alwaar de graven wenschten ter ruste gelegd te worden, het praalgraf te leveren.

In de akte van overeenkomst wordt het monument nauwkeurig beschreven en staat het beeld van de gravin erop afgebeeld (pl. LXIII).

In 1651 is de tombe klaar, maar ze wordt, om politieke redenen, niet te Antwerpen maar te Bockhoven opgesteld.

Blijkens rekening der grafelijke archieven te Bockhoven, had graaf Engelbrecht ook reeds in 1650 daar alles in gereedheid doen brengen, om er het praalgraf te ontvangen. En, als het dan op 21 Mei 1651 (waarschijnlijk uit Amsterdam waar Quellien reeds zijn atelier had) per schip naar Bockhoven werd gebracht, vinden wij in dezelfde rekeningen een post en tevens de verantwoording van een patacon welke namens den graaf onder den eersten steen werd gelegd.

Deze aanwijzingen kloppen prachtig met de stijlkritiek, die ons hier wijst op een schitterend exemplaar van een Quellien-werk te Antwerpen pas in de Rubeniaansche atmosfeer ontloken, een Quellienwerk, nog niet in zijn vlucht door de klassieke tucht van Van Campen gekortwiekt. Realistisch-naturalistisch bewerkt in de onderdeelen, impressionistisch in de lichaamsbehandeling, overweldigen deze beelden den toeschouwer door de voornaamheid en de ingetogenheid die er van uitstralen.

Graftombe Ambrosio Capello, Antwerpen 1676. — In den geest van vorige tombe heeft Quellien junior, in Antwerpens Hoofdkerk, het praalgraf van Bisschop Ambrosio Capello opgericht. Weliswaar schrijft de overlevering dit graf aan Artus senior toe, maar Tessin logenstraft deze bewering. « Quellin junior hat auch an der Rechten hand vom Altar einen Bisschof von marmer gemaeckt der da ligend auf einem tombe, nach dem Altar sieht. »

Tessin kon zich onmogelijk in deze toeschrijving vergissen, aangezien hij de hoofdkerk heeft bezocht in gezelschap van Quellien's neef, Jan Erasmus Quellien. Stijlkritisch beantwoordt wel de lichaamsbehandeling aan Quellien seniors manier, maar de opbouw, die reeds neigt naar den Rococo, is niet van hem. Een dergelijke graftombe werd



LXIII. — A. Quellien de Oude, Penteekening op het kontrakt in 1649 opgesteld voor het oprichten van het grafmonument Immerzeel-Montmorency. — A. Quellien der Ältere, Federzeichnung, 1649. — A. Quellien the elder, Pencildrawing, 1649. — A. Quellien le Vieux, Dessin à la plume, projet du monument funéraire du Comte Immerzeel-Montmorency, Bokhoven. (Berust in de sacristij van de kerk te Bokhoven.)

door Willem de Groff van Antwerpen in den Dom van Eichstadt ter eere van Bisschop Marquard von Kastell in 1729 opgericht.

Capello werd op 15 September 1652 bisschop van Antwerpen benoemd, aldaar overleden in 1676. Niet onmogelijk is het, dat de bisschop, de traditie getrouw, zelf zijn tombe heeft besteld en den kunstenaar gezocht, dus vóór 1676. Een medewerking van Artus I is derhalve niet uitgesloten. Een bewijs, dat het monument vóór 1668 is ontstaan, ligt in het feit, dat de kuip ervan dezelfde is als degene van het praalgraf door Artus junior in de Mariakerk te Hasselt opgericht voor de Abdes Anna Catharina de Lambloy. Kehrer schrijft dit werk aan Delcour, den Luikschen beeldhouwer toe. Maar de archieven zeggen uitdrukkelijk, dat de bestelling op 18 Juli 1668 door de Abdij Herkenrode, waar vroeger het praalgraf prijkte, aan Artus junior werd gedaan (302).

In dit werk vindt men de techniek terug, aan Quellien junior eigen tusschen de jaren 1654-1670, deze onwaasde vormen met de serafijnsche uitdrukking. In dien geest is ook de H. Roza uitgevoerd, in Sint-Pauluskerk te Antwerpen, die in zoo menig opzicht aan het praalgraf te Hasselt herinnert. Ik bedoel daarmede, dat op dezelfde wijze de wit marmeren wazige figuren zich afteekenen op een zwart marmeren grond, met een bandlijst omzoomd (303) (pl. LXIV).

Het Praalgraf van Galen in de Nieuwe Kerk te Amsterdam. 1654. — Het is naar ontwerpen van Quellien, dat Rombout Verhulst en Willem de Keyser de tombe van Jan van Galen uitvoerden. De gelijkenis van dit monument met dat van Tromp te Delft brengt Weissmann (304) er toe het ontwerp aan Van Campen toe te schrijven, zooals ook Hoebraeken reeds vroeger deed. Weissmann gaat zelfs nog verder. Volgens hem bestaat er een prent van A. Swerdsma waarop dit monument staat afgebeeld met de vermelding : Van Campen inv.

Maar al deze beweringen worden onherroepelijk weerlegd door een onbetwistbaar dokument : het Resolutieregister der Admiraliteit van Amsterdam (305). Daarin lezen wij dat het model vervaardigd werd door Artus Quellien, drie jaar vóór het ontstaan van het monument Tromp te Delft. Dit monument werd 7 Maart 1654 aanbesteed.

Indien dit laatste gewrocht werkelijk aan Quellien moet worden

toegeschreven, dan hebben wij hieraan een sterk argument om aan te toonen, dat de maat van het scheppend talent in het ordonneeren van beeldhouwwerk, van den meester « in 't wel bouwens » wel erg begrensd is (ill. 51).



51. — Verhulst en Willem de Keyser, Amsterdam, Nieuwe kerk, praalgraf van Galen (naar een ontwerp van Quellien), marmer, 1654 (Fot. Rijksbureau voor monumentenzorg).

Van Notten beschrijft breedvoerig het monument Van Galen in zijn monografie over den Mechelaar Rombout Verhulst. De zeeheld, in wit marmer uitgevoerd, ligt op de tombe, geheel geharnast, met zijn helm aan het voeteneind. Achter hem, tegen den muur, een breede trofee met vlaggen, wapens en allerlei oorlogstuig, als zoovele zegeteekenen. Onder en vooraan de tombe stelt een marmeren basreliëf een zeeslag voor, zeer kunstig door Willem de Keyser uitgevoerd. Wij zagen reeds dat de gewezen stadsbeeldhouwer zich specialiseerde in dit genre en er bijna een zoo grooten bijval om genoot als Van de Velde om zijn grisailles.

Het is teekenend, dat de Keyser en Verhulst aan den grooten Quellien ondergeschikt waren en slechts naar modellen van den meester in het openbaar mochten arbeiden. Dit bewijst over welk een gezag Artus in 1653 reeds beschikte.

Eens te meer geeft Artus hier den impuls aan een gansch nieuwe richting van deze afdeeling der beeldhouwkunst, de praalgraven. Inzonderheid in Holland, waar de gemeenschap een heele reeks zeehelden te vereeren had, die voor haar pas verworven vrijheid gevochten of ze verdedigd hadden en de suprematie van haren handel hadden bevestigd, zou deze nieuwe richting bloeien. Alle andere graftomben die Rombout Verhulst en Hendrik de Keyser zullen uitvoeren, met of zonder medewerking van Van Campen, houden zich aan den trant van Quellien.

Wij zullen niets zeggen over het portret van den held, als portret beschouwd, want Verhulst, alhoewel gebonden aan het model, heeft er een bijna nieuwe schepping van gemaakt (306).

Praalgraf van Generaal Hans von Schach. Copenhagen 1687. — In 1687 werd het kontrakt tusschen Juffrouw Gabel, die optreedt namens Graaf von Schach, en de huysvrouwe van Artus II, geteekend voor het oprichten van een praalgraf in de Trinitaskerk te Copenhagen. Het Schachenborg-archief bewaart een wonder mooi ontwerp van de hand van Quellien II, zichtbaar geinspireerd van het monument Van Galen. Zijn zoon Thomas werkte eveneens aan de uitvoering van het monument, en dit is van belang, want zoodoende werd hij in Denemarken geïntroduceerd, alwaar hij meer dan een kwart eeuws werkzaam was, en vooral een specialiteit werd in het oprichten van praalgraven voor nationale helden, — zooals Verhulst dat was in Holland (307). Het portret van den graaf werd naar een schilderij gebeiteld. « Perrucque undt der Halstuch wirdt schön à la moderne gemacht » schrijft daaromtrent Frederic Scheffer uit Brussel: « und seht alles was daran ist sehr heroisch und wohl auss ». Zonder te vermoeden dat een dergelijk modern gewrocht sedert meer dan dertig jaar in de nieuwe kerk te Amsterdam prijkt.

Praagraf van Frederik III in den Dom te Sleeswijk. 1661-1663. — Harry Schmidt (308) heeft aan dit portaal en aan den grafkelder, waaraan het toegang verleent, een zeer goed gedokumenteerd opstel gewijd in « Oud-Holland ».

Portaal en crypta werden terzelfdertijd aan den meester besteld. De rekeningen van de « Gotterfischen Rentekammerbücher », betrekking hebbend op deze onderneming, openbaren ons heel belangwekkende details over de werkwijze van Quellien, inzake zijn in den vreemde te leveren werken. Daaruit blijkt o. m., dat de meester nooit zelf in Sleeswijk is geweest. Hij werd van tevoren gepolst door den hofschilder van den hertog, Jurg Ovens, die naar Amsterdam gekomen was om er aankoopen te doen, bestemd om de kunstverzameling van zijn meester te verrijken. Deze Jurg Ovens zagen we vroeger, naast zijn gewezen



LXIV. — A. Quellien de Jonge, Graftombe van Abdes Anna-Catharina de Lamboy, eertijds Abdij Herckenrode. — A. Quellien der Jüngere, Grabmal der Äbtissin Anna-Catharina de Lamboy, ehemals Abteikirche, Herckenrode. — A. Quellien the younger, Tomb of the abbess Anna-Catharina de Lamboy, formerly Abbey Herckenrode. — A. Quellien le Jeune, Monument funéraire de l'abbesse Anna-Catherine de Lamboy, jadis Abbaye Herckenrode. (Marmer, anno 1668, Mariakerk, Hasselt, Marienkirche, Marychurch, église Ste-Marie. Fot. Denkmalpflege.)

meester, Govert Flinck, medewerken aan de versiering van het Amsterdamsch Stadhuis.

De werkzaamheden duurden van 1661 tot 1663. Op 6 Juni vertoefde Hubertus Quellien te Sleeswijk en bleef er eenigen tijd. Harry Schmidt veronderstelt, dat hij gelast was het plan van grafkelder en portaal aan de goedkeuring van den vorst, Christiaan Albrecht, te onderwerpen, die het werk ter nagedachtenis van zijn vader Frederik II wilde doen oprichten. Hubertus heeft zich ongetwijfeld ook « de visu » rekenschap willen geven van den plaatselijken toestand van de kerk, van de architektuur van kerk en koor en van de omgeving waarin het monument bestemd was te prijken. De verblijfkosten van Hubertus, die slechts 25 rijksthaler bedragen, wijzen op een betrekkelijk kort oponthoud.

Twee jaar later, zien we, van 19 Januari tot 26 April 1663, drie steenhouwers van Amsterdam de plaatsingswerken verrichten onder leiding van Frans de Jaggere voor rekening van de « Gotterfischen Rentekammer» (quitantie, 28-4-1663). Wat de betalingen betreft die de werkelijke reuze som van 6.000 rijksthaler bedroegen, deze werden in drie termijnen van elk 2.000 rijksthaler gedaan, door tusschenkomst van Johan Danckwerthen, faktor te Hamburg (quitantie nr. 237). Tenslotte leert ons de rekening van 18-2-1663, dat het benoodigde marmer voor de werken geleverd werd van uit Amsterdam, evenals voor het monument van Sparr.

Te oordeelen naar het aantal werklieden en kunstenaars gebezigd bij dit betrekkelijk eenvoudig werk, kan men zich een denkbeeld vormen van de belangrijkheid van het atelier van Quellien te Amsterdam, waar de meester moet geregeerd hebben als een potentaat over zijn rijk, vooral wanneer men er rekenschap mede houdt, dat hij een niet minder belangrijk atelier te Antwerpen bestuurde. Men kan slechts eerbied koesteren voor de veelzijdigheid en den omvang van dit genie, voor zijn organisatievermogen, zijn onuitputtelijke produktiviteit, die hem tot een dier titans van de kunst maakten waarop de XVIIe eeuw zich beroemen mag, vooral in de Nederlanden.

De architektuur van het portaal is buitengewoon eenvoudig en spreekt slechts door zijn fraaie verhoudingen en de bonte pracht van het marmer. Zwart marmer omlijst den ingang die afgesloten wordt door

een sierlijk gesmeed ijzeren traliehek. Rood zijn de rechte zuilen waarop de zwart marmeren kroonlijst rust. Reliëfs, friezen, kapiteelen en ornamenten zijn uit het blankste marmer gehouwen (pl. LXV a en b en ill. 52).



52. — A. Quellien de Oude, Sleeswijck, Dom, praalgraf met ijzeren tralie, 1663 (Fot. Denkmalpflege, provinz Schleswig-Holstein).

De plastiek is hier maar schaarsch vertegenwoordigd. Misschien lag het in de bedoeling van den kunstenaar, de uiteinden van het verkropte architraaf te tooien met twee reusachtige symbolische groepen, in den stijl van die van de portalen in de Burgerzaal te Amsterdam. Mogelijk noopte de zuinigheidsnoodzaak deze idee in plan te laten en in hun plaats twee gipsbeelden te zetten, die in de XVIIIe eeuw ontstaan, geen enkel verband vertoonen met den stijl van dit monument en er zelfs een ietwat potsierlijke figuur slaan.

Een neergehurkt geraamte, dat het wapenschild van de hertogelijke familie vasthoudt, wijdt het portaal aan den Dood. De onuitputtelijke fantazie, de onverflauwde levensdrang van Artus, beteugeld door strenge klassieke tucht, weten zich nochtans te handhaven in de vier postamenten der voetstukken, in een scherp kontrast tusschen beelden van dood en verschrikking en beelden van vreugd en leven! Men vindt ze terug in dit afgrijselijk geraamte, niet meer het schematisch geraamte van de ontleedkundige platen, maar een realistisch misvormd karkas, dat moet hebben toebehoord aan god-weet-welk menschelijk wrak, en dat met moeite, onder de plooien van zijn mantel, scheenbeenen verstopt die erfelijk lues verraden.

En dit ander schrikbeeld, die verrezene die zich uit het graf opricht, en waaraan de wormen niet ophouden te knagen, tragische figuur met fletse oogen, door verrotting uitgeholde neusvleugels, met een door

ontbinding uitgerafelden mond, en onder wiens opgezwollen huid men het vreeselijk krioelen gist van wat leeft van den dood.

Die verrezene, die in de onvervalschtheid van zijn vreedzaam geweten, zonder schaamte over zijn vervallen vleesch, zich voorbereidt om voor zijn Heer te verschijnen, Wiens metalen stem hem tot het Laatste Oordeel oproept, is van een sombere en tragische grootheid (309).

Bij deze schrikbeelden prijken, op de andere zijden der postamenten, twee prachtige bloemen, symbolen van licht, leven en lente : een tulp en een iris, niet meer gevlochten in kwistige guirlandes, maar eenvoudig neergelegd, als waren ze pas, op een frisschen lentemorgen, geplukt in een geurenden tuin te Haarlem (310). In dezelfde kerk prijkt ook zooals men weet, Cornelius Floris, praalgraf van Frederik I (1552).

D e groothertogelijke grafkelder van de familie von Sparr, in de Marienkirche te Berlijn. 1656-1663. — De monumentale toegang tot dezen grafkelder ligt benoorden het koor van de kerk. De traditie schrijft dit gewrocht aan Artus senior toe. In het archief dezer kerk heb ik een dokument gevonden (311), volgens hetwelk op 4 Oogst 1658 tot het oprichten van dit monument besloten werd door den generaal-veldmaarschalk van Brandenburg, Otto Christoffel, Freiherr von Sparr (1660), die zich te dien einde met den kerkelijken Raad en het Ministerie te Berlijn in verbinding had gesteld. De naam van Quellien wordt in dat dokument niet vermeld. Wat het archief van de familie von Sparr betreft, het bleef voor onze opsporingen ongenaakbaar. Overigens beweert König (312), dat het geen enkele inlichting aangaande den veldmaarschalk bevat.

George Galland levert ons het onweerlegbaar bewijs, dat Quellien de schepper is van bedoeld werk, waarvan de minste details zijn herkomst verraden. Men vindt er den door zijn verblijf in Holland, en door het samenwerken met Van Campen, sterk beïnvloeden Quellien (1658-1660) in terug.

In de resolutieboeken der Amsterdamsche Oud-Burgemeesters en Thesaurieren, ontdekte Galland volgende buitengewoon belangrijke, ja beslissende aanteekening : « De heer Burgemeester Witsen heeft my aangeseght dat de heeren burgemeesteren hadden toegestanden



LXV. — A. Quellien de Oude, Graftombe van Veldmaarschalk von Sparr, Mariakerk, Berlijn. — A. Quellien der Ältere, Grabmal des Feldmarschals Otto Christoffel von Sparr, Marienkirche, Berlin. — A. Quellien the elder, Tomb of the Field-Marshall Otto Christofel von Sparr, Maria-church, Berlin. — A. Quellien le Vieux, Monument funéraire du Maréchal Otto Christophe von Sparr, église Ste-Marie, Berlin. (Anno 1658. Fot. Messbildanstalt, Berlin.)

dat Artus Quellinus soude moghen gebruyken van stads marmer so veel als tot 3 a 4 sepulturen ten dienste van general Sparr soude van noden hebben. Present etc... Actum den 24 january 1660 » (313).

De stad Amsterdam beschikte nog over een groote hoeveelheid marmer, bestemd tot het versieren van haar Stadhuis. Hetzelfde was inderdaad nog veel grootscher opgevat, en het is om redenen van bezuiniging (Holland was toentertijd in oorlog met Engeland), dat van de oorspronkelijke opvatting afstand werd gedaan.

Het is duidelijk, dat Quellien niet vrijelijk over dit marmer mocht beschikken, wat nog blijkt uit deze randnota : « Is naderhand verstaen dat wy soude betaelen tot 1 Rycxd. voet. »

Wij mogen dus als aanvangsdatum van de werkzaamheden aan het monument von Sparr, heel waarschijnlijk Januari 1660 aannemen.

De vriendschapsbanden die Holland met Brandenburg vereenigden, waren bijzonder eng aangesnoerd sinds het huwelijk van Henriette-Catharina, derde dochter van Frederik-Hendrik, met Georg van Anhalt, stadhouder van Brandenburg. Ter gelegenheid van het bezoek van het jonge paar, in 1659, aan Amsterdam, werden prachtige feesten gegeven die Quellien met zijn gewrochten opluisterde. Geen wonder, dat de roem van den kunstenaar, waarvan de vreemde vorsten overal echo's vernamen, ook in Brandenburg weerklank vond.

Joan Huidekooper de Marseveen, Burgemeester en Raad van Amsterdam, de beruchte bewindvoerder der Oost-Indische Maatschappij, die een tijd lang als gezant te Berlijn fungeerde, bracht er niet weinig toe bij, om de betrekkingen tusschen Holland en Brandenburg te verstevigen. De machtige beschermer van Artus heeft wellicht aan het Hof van Brandenburg diens lof gesproken, die voorzeker in vruchtbare aarde moet gevallen zijn daar de keurvorst zelf ook aan kunst deed. Dit laatste blijkt uit een gedicht van Jan Vos, gewijd aan het « Yvore kop, door zyn keurvorstelijke doorluchtigheidt van Brandenburg gedreit, en aan den Eed. Heer Johan Huidekooper gezant wegens Amsterdam te Berlyn vereert ».

Mogelijk was von Sparr persoonlijk aanwezig tijdens de feestelijkheden te Amsterdam, en heeft hij van de gelegenheid gebruik gemaakt om zich door onzen Fidias te laten « conterfeyten » en hem opdracht gegeven tot het oprichten van zijn familie-grafkelder. De onderhande-

lingen tusschen von Sparr en het Ministerie te Berlijn dagteekenen weliswaar van 4 Oogst 1658, maar niets bewijst, dat hij reeds toen zijn keuze op een kunstenaar had laten vallen.

De architektuur van dit portiek is ons niet vreemd. Met zijn twee korinthische zuilen, zijn met een allegorische groep zwaar beladen en zeer massieve kroonlijst met eiersnoer, gelijkt het op Van Campen's portalen uit de Burgerzaal van het Amsterdamsch Stadhuis. Hier in de Mariakerk is nochtans tusschen de zuilen een hoog-reliëf aangebracht.

Wederom is hier neiging te merken om het complex van dekoratief beeldhouwwerk naar boven te verplaatsen. De allegorische groep te Berlijn — waarin de jeugdige godinnen Bellone en Minerva het met palmen omgeven wapenschild der familie Sparr houden, met zijn zwaarmoedige krijgsgevangenen, van Tacca's beelden op het monument Ferdinand I, te Livorno, geinspireerd en de trofee met ontplooide vaandels en oorlogstuig — is in den geest van de Amsterdamsche groepen van de Burgerzaal ontworpen, maar van een oneindig hoogere qualitatieve waarde. Bedoelde groepen zijn trouwens ook twee jaar vroeger ontstaan en alles schijnt onze stelling te bevestigen, dat de groepen uit de Burgerzaal slechts atelierwerk zijn (pl. LXVI).

Ook in het relief heeft Artus zich overtroffen. Een geharnast krijgsman, meer dan levensgroot, knielt in volle wapenrusting voor een met zwaar tapijt overtrokken bidbank, waarop een doodshoofd, een kruisbeeld en een bijbel prijken. In gebed verzonken schijnt hij zich, alvorens ten strijde te trekken, een oogenblik los te willen rukken van de aardsche bekommernissen. Een schildknaap maakt zich gereed om hem zijn met wapperende pluimen versierden helm en zijn ijzeren strijdhandschoenen aan te bieden. Op den achtergrond ziet men den ingang van een gewelfde zuilengang (met cassettengewelf), geflankeerd door twee Nike's met palmtakken, geïnspireerd door den Arcus di Tito Vespasiani.

De afbeelding van den veldmaarschalk is een der prachtigste portretten door Quellien voortgebracht, vol gespannen, saamgedrongen kracht, waarin het realisme der details niet ten onder doet voor het verhevene van het geheel, waarin alle schakeeringen versmolten zijn tot een leven, dat uit het marmer spreekt met de gevoelige beslistheid

van een meesterlijke techniek. Zooals steeds zijn de handen een echt meesterstuk.

Al de eigenschappen van Quellien vindt men hier terug. Zelfs zijn zwakke plek, die wij reeds aanstipten bij de reliefs uit de Vierschaar, het niet volkomen oplossen van het problema der ruimte, en gemis aan gevoel voor het « plastisch dégradé ». Het te groote hoofd van den edelknaap bewijst dat Artus, na tien jaar, deze zwakheid nog niet overwonnen heeft.

De tombe was reeds in 1663 opgesteld, want ze werd hetzelfde jaar bewonderd door de prinsen Karl-Emil en Frederik, die ze gingen bezichtigen met als begeleider Otto von Schwerin senior (314).

Dat Otto von Schwerin dit feit in zijn dagboek vermeldt, bewijst hoe groot de roem was van dit brok Nederlandsch beeldhouwwerk in Duitschland.

Onze beeldhouwers werden in Duitschland steeds in hooge eer gehouden. Om maar te denken aan den Renaissance-tijd vernoemen wij o.a. Cornelis Floris, Adriaan de Vries, Hubert Gerhard, Vredeman de Vriese, de Colijns de Nole, wier invloed er geweldig moet geweest zijn. Thans komt op zijn beurt Artus, de meester van den Noordelijken Barok, de impuls geven aan een nieuwe richting, waarvan Schluter (1664-1714) den schoonsten bloeitijd vertegenwoordigen zal.

Uiterlijk nog zeer gematigd met zijn neo-klassieke Van Campen ordening, met zijn biddende krijgsman die naar de compositie in niets verschilt van graftomben in den zuiversten florisstijl, geeft Quellien's gewrocht in de hoofdstad van het ontluikende Pruisen, een weerspiegeling van den Rubeniaanschen Barok die ginds, aan de boorden van de Schelde, hoogtij vierde. Barok, niet in de beweging, maar door de voorkeur voor kolossale verhoudingen, en door de met spanning geladen, massieve vormen met zin voor praal en pracht. Barok, de wet, volgens dewelke de zware last naar omhoog wordt verplaatst om de zware, sterk vooruitspringende kroonlijst te rechtvaardigen. Barok, deze prachtige groep waarvan de geslotenheid reeds zegevierend door de atmosfeer doordrongen is. Vlaamsch, de vastberaden greep naar realisme; Vlaamsch, de voorliefde voor ronde vormen; Vlaamsch, de opvatting van het lichtproblema (315).





LXVI. — a) A. Quellien de Oude, Graftombe van Graaf Albrecht-Christiaan van Schleswig-Holstein, Dom, Sleeswijck. — A. Quellien der Ältere, Grabmal des Grafen Christian-Albrechts von Schleswig-Holstein, Dom, Schleswig. — A. Quellien the elder, Tomb of the earl Christian-Albert of Sleswig-Holstein, Cathedral, Sleswig. — A. Quellien le Vieux, Monument funéraire du Comte Christian-Albert de Sleswig-Holstein, Cathédrale de Sleswig. (Anno 1661, Rijksbureau voor Monumentenzorg, 's Gravenhage.)

b) A. Quellien de Oude, S. van den Eynde en Colyn de Nole, Koorafsluiting, St-Jacob, Antwerpen. — Marmorschranken, Chor St-Jakob, Antwerpen. — Marmor Choirporch, St-James, Antwerp. — Grille, pourtour du Chœur de l'église St-Jacques, Anvers. (Anno 1667. Fot. Denkmalpflege.)

Tusschen 1616 en 1675 maakt in Vlaanderen een soort altaar opgang, volgens Kehrer (316) geinspireerd door een door Bernini in 1658 in Maria del Populo, te Rome, opgesteld altaar. Hij vergist zich. Dit soort altaar was hier reeds een halve eeuw vroeger in zwang. Ik denk, dat veeleer als model daarvoor heeft gediend,de hoofgevel van de « Jesu » te Rome, door Vignola ontworpen, en die op onze XVII[e] eeuwsche architekten, vooral op Francart, Huyssen en Coeberger, een zeer grooten invloed uitoefende.

Of de zuilen recht zijn of gewrongen, effen of versierd, alleenstaand of gekoppeld, steeds dragen ze een sterk naar voren springend, zware schaduw werpend, verkropt architraaf, op welks uiteinden zwierige voluta's rusten. Bovenop staat gewoonlijk een engelen- of heiligenbeeld. Naar gelang men zich van de Renaissance verwijdert, nemen de beelden in omvang, grootte en belangrijkheid toe, en zijn ze meer en meer met de architektuur vergroeid. De voluta ontrolt zich gewoonlijk, al smaller en smaller wordend, van buiten naar binnen toe, — soms ook wel omgekeerd. Haar midden is door een guirlande met de middenverkropping aan het architraaf verbonden. Dit architraaf draagt een voetstukje, dat naar omstandigheden dient om een nis, voor een beeld bestemd, of een schild te ondersteunen. De zuilen flankeeren een centrale, vierkante ruimte, bestemd voor een schilderij of een nis.

De opbouw is nog steeds in een frontaal plan gehouden en schijnt veeleer bestemd om tegen een muur aan te leunen. Wanneer het altaar vrijstand is, dan wordt aan de achterzijde een tabernakel aangebracht.

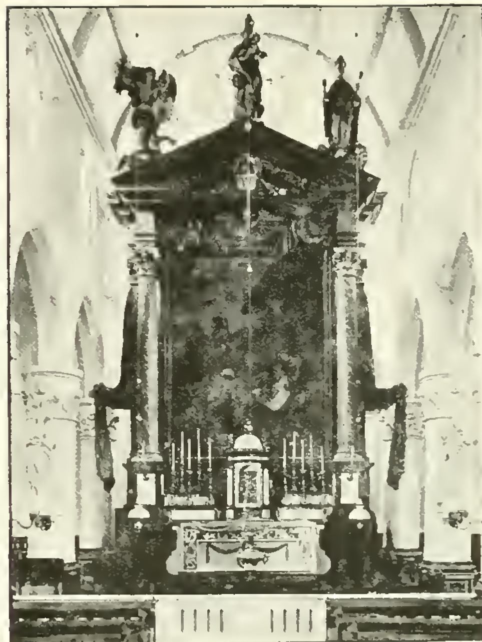
Het voornaamste, zooniet het eerste, treft men aan in het Professiehuis (1625) waar het als geweldig raam diende voor Rubens' schilderij « St. Ignatius een krankzinnige genezend » (Antwerpen).

Dit type van altaar wist zich aan den inheemschen smaak zoodanig aan te passen, dat wij van dat oogenblik af overal dergelijke altaren als paddestoelen zien oprijzen.

Maar het bestond reeds veel vroeger. Wij ontwaarden namelijk in de St-Walburgiskerk te Oudenaarde, in een bescheiden zijkapel, links, een houten, gepolychromeerd altaar, dat in dezen stijl geconci-

pieerd is. Het draagt in top den datum 1616, en is versierd met een schilderij van Snellinck (1614).

Uit het feit, dat men dergelijk altaar reeds in 1616, in hout, en in een provinciekerk aantreft, mag afgeleid worden, dat er reeds een vroeger marmeren model moet bestaan hebben. En, inderdaad, in de St-Gommaruskerk te Lier, treft men een dergelijk type, in marmer, van de hand van Hans van Mildert, en in 1619 opgesteld, aan. Als vroegste datum, dien wij tot nog toe kennen, mogen wij dus 1616 aanstippen. Een embryo van het voluta-motief is reeds, veel vroeger, te vinden op Jan Mone's altaren in St-Goedele te Brussel en St-Martinus te Hal, 1635 (317).



53. — Hans van Mildert, Zundert, hoogaltaar met de Heilige Maagd, H. Norbertus en S. Michael (voorheen St-Michielsabdij, Antwerpen, 1624). (Fot. Torfs).

En nochtans is men in 1616 te Antwerpen nog zeer konservatief, zelfs Rubens. Want voor het Hoofdaltaar van St-Michielsabdij te Antwerpen, ontwerpt hij, om door zijn beeldhouwer Hans van Mildert uitgevoerd te worden, een altaar met driehoekig frontispies, waarvan slechts de basis verkropt is. De omtrekken van het altaar zijn nog sterk gesloten. De « Aanbidding der Wijzen » zou er in prijken (thans te Zundert) (ill. 53 en 54). Over een tijdspanne van meer dan een halve eeuw, stippen wij hier terloops eenige altaren en portalen aan welke dit schema vertoonen :

1. Het hoogaltaar van Onze Lieve Vrouwe te Antwerpen, door Robrecht Colyn de Nole. 1632.

2. De meeste triomfbogen van de « Pompa Introitus Fernandii », door Rubens geconcipieerd in 1635.

3. Het altaar van den Heiligen Zoeten Naam Jezus, in de Predikheeren te Antwerpen, van Peter Verbruggen den Oude. 1656.

4. Het St-Rochusaltaar in St-Jacobskerk te Antwerpen, wellicht van Artus Quellien senior. 1665.

5. Het portaal van het trouwzaaltje in St-Jacobskerk te Antwerpen, door Artus Quellien junior. 1667 (pl. LXIX, LXX).

6. Al de triomfpoorten van « het driehonderdjarig jubeleum van het Heilig Sacrament » te Brussel. 1670 (318).

7. Het hoofdaltaar van St-Pauluskerk te Antwerpen, door Verbruggen. 1672.

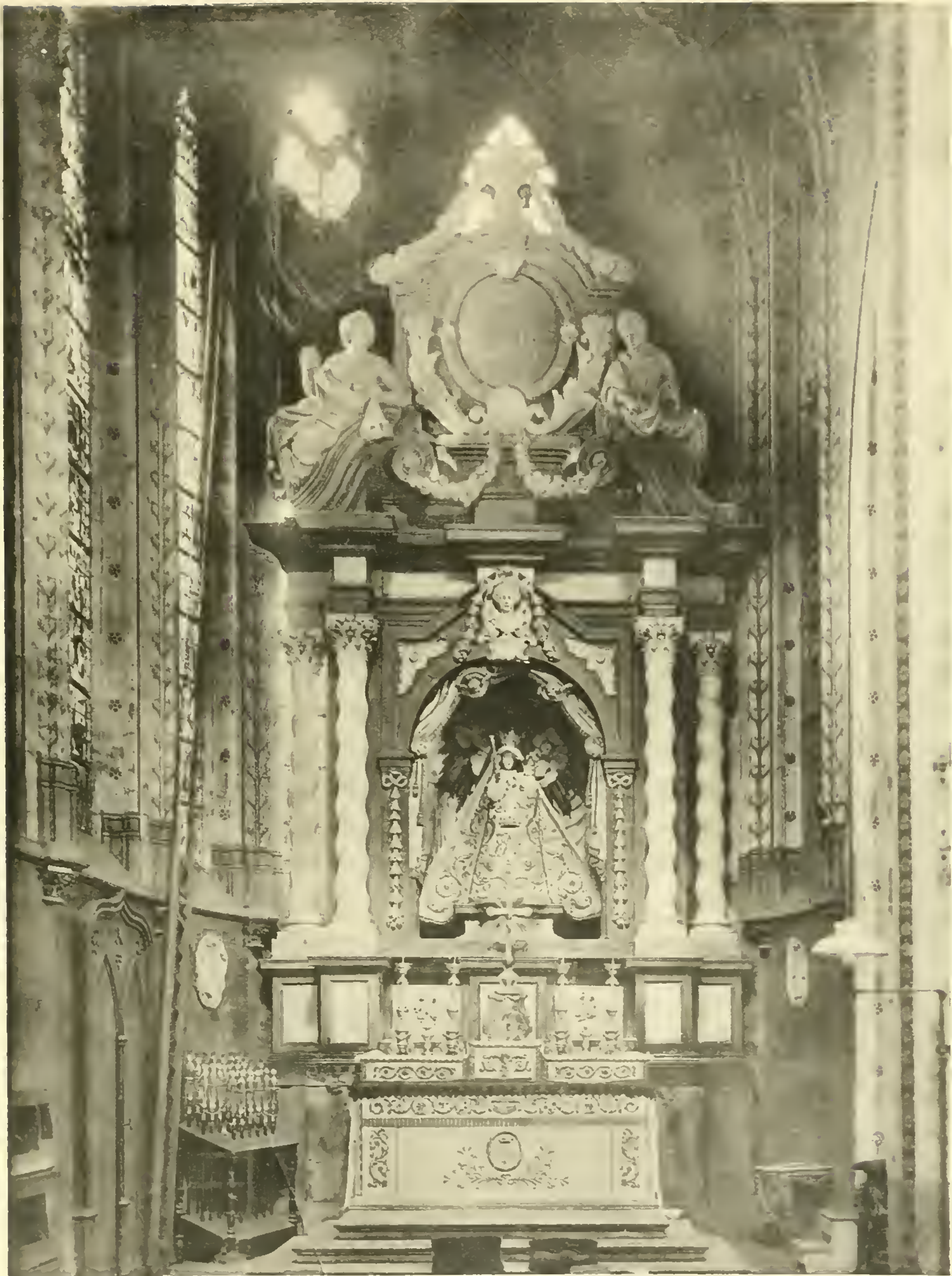
8. Het hoofdaltaar van Leliëndael te Mechelen, door Artus junior. 1674.

1678. — Dat jaar treedt een nieuwe evolutie in. Men ziet hoe het verlangen naar het schilderachtige, naar het overzichtelijke, meer en meer aangroeit. Reeds ontstaan altaren, niet meer in een frontaal plan gebouwd, maar zich in verschillende plannen ontwikkelend, en bestemd om vanuit een scherpen hoek gezien te worden. Het mij als dusdanig oudst bekend altaar ontwaarde ik in de hoofdkerk te Antwerpen. Het is het Maria-altaar in de kapel van denzelfden naam, door Artus junior en F. Verbruggen, in 1676 ontworpen (319).

Deze nieuwigheid bestaat daarin, dat de buitenste zuil 45° op haar as wordt gedraait; zoodoende ontstaat de halfcirkelvormige opbouw van het geheel. Is Artus de invoerder dezer nieuwigheid? Wij kunnen zulks niet bevestigen, maar merkwaardig genoeg is daaraan ook de naam verbonden van juist dezen Pieter Verbruggen II, den broeder van Hendrik-Frans Verbruggen, die een specialist werd in dit soort altaren. Men hoeft maar een blik te slaan op de wonderbare verzameling ontwerpen van zijn hand (verzameling Dieltiens) om daarvan overtuigd te zijn.

In 1686 : nieuwe omwenteling. Thans duikt het vrijstaand, ronde, naar alle zijden geopende altaar op. Artus junior stelt in St-Jacobskerk te Antwerpen een dergelijk altaar op, waarin zes in tegenovergestelden zin gewrongen zuilen, met de twee pijlers, den oversteek schragen, waarop een reuzenschelp rust met de Heilige Drievuldigheid (320).

Ik meen nochtans, dat dit altaar niet het eerste in zijn soort, te Antwerpen, was. Dezelfde opbouw vertoonde wellicht het in 1678 ontstane, thans verdwenen hoogaltaar van St-Joriskerk te Antwerpen,



LXVII. — A. Quellien de Oude, Altaar « de Witte Lelie », St-Gommaruskerk, Lier. — A. Quellien der Ältere, Altar « die weisse Lilie », St-Gommarus, Lier. — A. Quellien the elder, « The white Lily » altar, St-Gommaruschurch Lier. — A. Quellien le Vieux, Autel « Le Lys blanc », église St-Gommaire, Lierre. (Anno 1666. Fot. van Leemputte.)



54. — Hans van Mildert, Zundert, tabernakel in de rugzijde van altaar (ill. 53) (Fot. Torfs).



55. — Willemsens en A. Quellien, voormalig sacramentsaltaar St-Michielsabdij, thans St-Antoniusaltaar O. L. V. kerk Antwerpen.

werk van Quellien junior en Willemsens, dat ook uit zes zuilen en zes pijlers bestond (321).

ARTUS SENIOR'S ALTAREN

« DE WITTE LELIE » IN ST-GOMMARUSKERK TE LIER. 1667

In 1667, dus kort vóór de architektonische omwenteling op dat gebied, leverde Artus een gelijksoortig altaar, genaamd « De Witte Lelie », bestemd voor de Mariakapel te Lier.

Kehrer (322) schrijft het aan Artus junior toe. Hij vergist zich. Wij bezitten twee dokumenten die het vaste bewijs leveren, dat het een gewrocht van Artus van Amsterdam is.

Eerst en vooral bezitten wij het kontrakt waarin Margareta Ver-

dussen, « huisvrou van Aertus Quellien », bestelling neemt, in naam van haren echtgenoot, van bovenbedoeld altaar, en wel op 13 Oktober 1666, voor Notaris van den Houdt te Lier, voor de somme van 2.500 gulden. Verder bezitten wij nog een notariëele akte (notaris van den Donck) gedagteekend 27 Oktober 1666, hetwelk het vorig kontrakt bekrachtigt, en waarin « Artus Quellinus, constbeltsnyder » zich tevreden verklaart met het door zijn echtgenoote opgesteld kontrakt « dat hij in alle poincte ende articulen gelaudeert ende geapprobeert heeft » (323).

Het werk was in 1667 voltooid. Zulks is ten minste af te leiden uit het jaartal prijkend op het sierlijk toetssteenen schild, met het verguld monogram van de Koningin des Hemels die het altaar kroont.

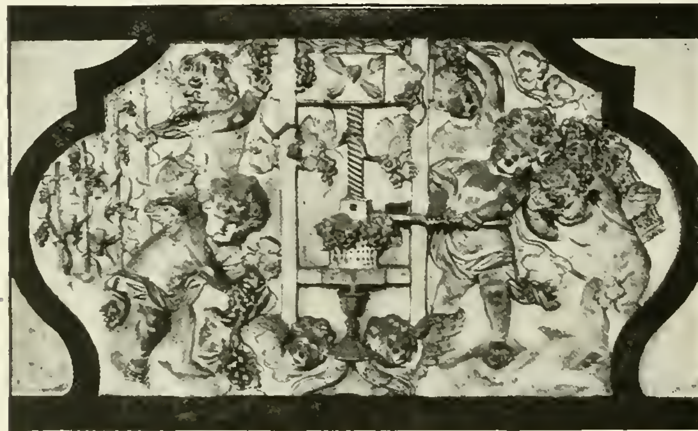
Als architekt treedt Artus hier niet scheppend op. Laat ons nochtans den voortreffelijken smaak bewonderen, de handigheid waarmede hij den pronkvollen Barok in de eng gothische kapel, inlascht; hoe het sierlijk schild, met de elegante silhouette en de mooie verhoudingen harmonisch samensmelt met het spitsboogvormig gewelf; hoe behendig hier wit marmer en zwarte toetssteen worden verdeeld.

Alhoewel de versiering een verre van bijkomstige rol speelt, wordt nochtans het konstruktieve princiepe niet verwaarloosd, hetgeen bijzonder ter eere van den « architekt Quellien » strekt. Twee engelen in toetssteen, zitten met gekruiste beenen op de rolschelpen. Hun handen grijpen in een weelde, van nauwelijks ontloken rozen, welke in hun peplum liggen, om ze voor de voeten der Hemelkoningin te strooien.

Wat Kehrer ook moge zeggen, hun klassieke trekken, hun mollige handen, hun ingetogen houding, de breede plooien hunner gewaden, pleiten voor Artus seniors manier, alhoewel enkele onvolmaaktheden in de uitvoering atelierwerk verraden. Wat de ornamentiek betreft, de akant-versiering, het schild omlijstend en ditmaal abstrakt uitgevoerd, verbaast wel eenigszins bij Artus, den vriend van plant en bloem (324). Toch vindt men zijn stijl terug in een zware, mild met de gaven van Pomona en Flora verrijkte festoenen.

Eens te meer zien we dus Quellien aan zijn Goden offeren en hier, in Vlaanderen, in de altaren niet minder dan in de schrijnwerk-architektuur, den Antwerpschen Rubeniaanschen Barok in hooge eer houden. Weliswaar schept hij op dit gebied niets nieuws, maar steeds munt hij

uit als konsekwent harmonisch bouwer, die nooit vervalt in die architektonische anarchie, in dit te kortschieten aan gevoel voor struktuur, waaraan de Nederlanders uit de Laat-Gothiek en den Barok zich zoo licht schuldig maakten (pl. LXVII, LXVIII) (325).



56. — A. Quellien junior en Willemsens, Antwerpen, O. L. Vrouwekerk, Predella van het voormalig kuipersaltaar, marmer, anno 1667 (rugzijde van hoogaltaar. H. 1 m. 54; br. 1 m. 82 (Fot. Denkmalpflege).



LXVIII. — A. Quellien de Oude, « De Witte Lelie », « Een Engel », St-Gommaruskerk, Lier. — A. Quellien der Ältere, « Die weisse Lilie », « Ein Engel », St-Gommarus, Lier. — A. Quellien the elder, « The white Lily », « An Angel », St-Gommarus, Lier. — A. Quellien le Vieux, « Le Lys blanc », autel, « Un Ange », St-Gommaire, Lierre. (Anno 1660. Fot. van Leemputte.)

QUELLIEN ALS CONTERFEYTER

ZONDER ons hier te wagen aan het schetsen van de geschiedenis van het gebeeldhouwd portret in de Nederlanden, zij het ons nochtans vergund er op te wijzen, dat, naar allen schijn, dit genre hier te lande een wezenlijk aanzien moet hebben genoten. In dit met de werkelijkheid zoo ingenomen land, kende het geschilderd portret een ongemeenen bijval. Het moet dus niet verwonderen, dat in verhouding ook het gebeeldhouwd « conterfeytsel » overvloedig voorhanden is, vooral in de kerken, op grafzerken en epitaphia. De vernielzucht der beeldstormers en de roofzucht der Sans-Culotten hebben onze kerken van menig werk van dien aard beroofd. Wat overgebleven is, is nochtans ruim voldoende om ons te overtuigen van de uitstekende capaciteiten der Nederlanders, in het conterfeyten volgens de drie afmetingen.

Het realisme en vooral het streven naar physionomische waarheid, waarvan Klaus Sluter — dit genie die de beeldhouwkunst op nieuwe banen stuwde — en de andere Nederlanders die aan het Karthuizer klooster te Dijon werkzaam waren, blijken geven, maken het waarschijnlijk, dat deze kunstenaars ook in de kunst te karakteriseeren hebben uitgeblonken.

Een halve eeuw later getuigen de Brabander Jacques Gerines of zijn volgelingen van gelijkaardige kwaliteiten, met hun bewonderenswaarde, kleine, geel koperen beeldjes (Rijksmuzeum) die vorstelijke personen van het Huis van Bourgondië voorstellen. De aanvallige figuur van Isabella van Bourbon, die in de schaduw van het hoofdaltaar in de Antwerpsche Kathedraal den eeuwigen slaap sluimert, getuigt van een volstrekt meesterschap in dit genre.

Lancelot Blondeel, Conrat Meit, Alexander Colys, Dubreucq, Jan Mone en Floris de Vriendt, waren de hooggeschatte portrettisten der Renaissance (326).

De ernstige Hendrik de Keyser, onvergelijkelijke schepper der portretten van Erasmus te Rotterdam en van den Zwijger, te Delft, ver-

tegenwoordigt, beter dan welk zijner tijdgenooten ook, de kunst van het portret in de eerste helft der XVIe eeuw.

In den kring van Rubens zien we de Colijns de Nole, de Cardons, de van Milderts, Erasmus Quellien I, menigvuldige « conterfeytsels » leveren, waarvan wij reeds die van het huis Plantin kennen.



57. — H. Duquesnoy, Praalgraf van bisschop Triest. St-Baafs, Gent, 1640. Fot. Denkmalpflege.

Duquesnoy vertegenwoordigde te Rome blijkbaar met zeer veel brio en talent de Vlaamsche Barok-school, want zijn biografen bevestigen, dat hij uitmunte in het portret, zonder nochtans Bernini daarin te evenaren. Wij kennen in dit genre, helaas, geen enkele produktie van den Fiammingo. Het is ons dus niet mogelijk het aandeel van den Meester in de onwikkeling zijner leerlingen te bepalen.

Weliswaar bestaat in het koor van St-Baafskerk te Gent een grafmonument met de liggende afbeelding van bisschop Triest. De bestelling ervan werd door dezen prelaat aan Frans Duquesnoy gedaan rond 1640. Deze stierf echter schielijk te Livorno, wat hem belette dit werk uit te voeren. Zijn broeder Hieronymus voerde het werk uit, heel waarschijnlijk naar het ontwerp van Frans (ill. 57).

Wat er ook van zij, het beeld van den prelaat, overigens flink uitgevoerd en gekenmerkt door strenge waardigheid, valt nog in meer dan één opzicht in de lijn der Renaissance. Zoowel hoofd als huid, haren en gelaatstrekken b. v. zijn niet gemodeleerd, doch grafisch behandeld, en zoo ook de ornamenten die, ontledend bewerkt, enkel voor een korten afstand berekend zijn en nog zeer weinig impressionnistisch.

De eerste busten van Artus Quellien, die van het Plantin-muzeum, verschillen niet merkelijk van de manier van Duquesnoy, ware het niet dat ze reeds in de richting van den Barok zijn geëvolueerd in de meer plastische behandeling der gelaatstrekken en doordrongen met een grootere zinnelijkheid.

Na deze enkele bescheiden borstbeelden in zijn geboortestad geleverd te hebben, waarvan wij de eenvoudige, maar uitmuntende bewerking zullen prijzen, schijnt Quellien te Amsterdam de aangestelde portrettist te zijn geworden van al de voornaamste personen van het tijdstip. Hij leverde borstbeelden en medaljons van N. Tulpius, Antoon en Cornelis de Graeff, van de vrouw van dezen laatste : Catharina Hooft, van Joan Huydecooper en Cornelis Witsen, kortom, van deze roemrijke burgemeesters die Amsterdam regeerden in den bloei-tijd waarin het Stadhuis ontstond en aan wie trouwens ook Hubertus zijn etsen opdroeg.

Verder van hem nog het medaljon van Constantijn Huygens ; het model van het liggend beeld voor de graftombe van Galen, door Rombout Verhulst uit te voeren ; het meesterlijk portret, ten voeten uit van Veldmaarschalk von Sparr ; eindelijk het borstbeeld van Markies de Caracena, gouverneur der Spaansche Nederlanden, en bijna terzelfder tijd als dit laatste ontstaan, het prachtig beeld van Raadspensionnaris Joan de Witt.

BORSTBEELDEN
VAN BALTHAZAR MORETUS I EN VAN JAN MORETUS II
1642 en 1644 (pl. LXXI a, b)

De beroemde Plantin-Moretus drukkerij bezit drie jeugdwerken van Artus Quellien. Het zijn, behalve het keurig wapenschild « De Passer », twee borstbeelden die leden van de befaamde drukkersfamilie voorstellen.

In 1642 leverde Artus het borstbeeld van Balthazar Moretus I ; in 1644 kreeg hij opdracht Jan Moretus II uit te beelden.

Deze borstbeelden, geplaatst in een schild, waren bestemd om de binnenplaats van het huis te versieren, waar zich reeds drie andere busten bevonden, werk van Hans van Mildert en welke de trekken van den stichter der drukkerij, Christoffel Plantin, van Jan Moretus I en van Justus Lipsius, weergeven.

Verschillende dezer werken, erg gehavend door regen en wind, werden in 1883 geheel of gedeeltelijk opgeruimd en door trouwe kopieën vervangen.



LXIX. — A. Quellien de Jonge, Portaal van het Trouwzaalje, St-Jacob, Antwerpen. — A. Quellien der Jungere, Portal St-Jakob, Antwerpen. — A. Quellien the younger, Porth of the Weddingchapel, St-James, Antwerp. — A. Quellien le Jeune, Portique de la Chapelle des mariages, église St-Jacques, Anvers. (Anno 1667. Fnt. Denkmalpflege.)

Het na den dood van Balthazar Moretus I uitgevoerde borstbeeld, werd volgens de oorkonden op 16 Mei 1642 door Balthazar Moretus II betaald (327). Een afgietsel van dit beeld, vroeger den west-gevel van de binnenplaats versierend, en getuigend voor de sterke hoedanigheden van het oorspronkelijke, prijkt thans op een der kasten in de zaal der houtsneden (h. 0 m. 52, br. 0 m. 52).

Eenvoudig bewerkt, rust het onder de schouders afgesneden borstbeeld op een voetstuk. Het energieke hoofd is sober geboetseerd. Pruik noch krullen. De spaarzame haren, zorgvuldig tegen den schedel gedrukt, zijn meer lineair dan plastisch weergegeven (328). Op de slapen zijn de kronkelingen van den slagader nauwkeurig weergegeven, en schijnen te getuigen van een reeds gevorderde arterio-sclerose. De neus is scherp. Uit de oogholten, nochtans zonder pupillen, straalt als een levendige, doordringende blik. Een lichte knevel overschaduwt den ietwat verwrongen en bitteren mond. De kin prijkt met een puntbaard. Dit hoofd, schranderheid en wilskracht uitdrukkend, duikt op uit een geplooiden halskraag. Een mantel ligt om schouders en borst.

De lotgevallen van het borstbeeld van Jan Moretus II zijn bijna identiek aan die van de buste van Balthazar Moretus (h. 0 m. 43, br. o m. 43). Oorspronkelijk bestemd voor den west-gevel der binnenplaats, werd het in 1883 vervangen door een kopie en werd een afgietsel in de drukkerszaal geplaatst. Deze buste werd in 1644 aan Artus besteld door Balthazar Moretus II, zoon van Jan Moretus II (329). Het is dus eveneens een posthuum beeld. Twee jaar tevoren had Erasmus het portret van den in 1618 gestorven drukker geleverd. Wij weten niet uit welke bron hij zijn ingeving putte. De buste door Artus vervaardigd, is nog eenvoudiger dan de voorgaande en heeft er overigens veel gelijkenis mede, wat heel natuurlijk is vermits ze twee broeders uitbeelden.

De schilden welke de beelden omlijsten zijn in teig-knorpelstijl, en geflankeerd door hoornen van overvloed en St-Jansschelpen.

In werkelijkheid verschillen deze borstbeelden én in stijl én in uitvoering niet merkelijk van die van van Mildert, die tot een vroeger tijdvak behooren. Toch zijn ze reeds rond-plastischer, met reeds zinnelijker bewerkte vlakken. De sobere, realistische en rustige techniek getuigt van een onbetwistbaar meesterschap (330).

Tusschen de ranken van een eeuwenouden wingerd, breken zij de

grauwe stugheid der muren, en dragen er toe bij om deze binnenplaats der Plantijnsche drukkerij om te tooveren tot een der meest uitgelezen plekjes ter wereld.

Later, in een meer mondaine phase van zijn artistieke ontwikkeling gekomen, als gunsteling van Hoven en salons, verschafte Quellien ons pronkvolle beeltenissen. Hij zal dan meer verwijlen bij de eigenaardigheden der kleedij. De boorschaaf zal de haren in duizenden krullen uithollen, waarin de lucht vrij spel heeft. Het polijsthout zal zijde en fluweel der gewaden doen glanzen en de wapenrustingen doen schitteren, doch het vleesch zal niet malscher worden nagebootst, de gelaatstrekken niet levendiger worden weergegeven dan in deze bescheiden gewrochten van Quellien's bescheiden aanvang.

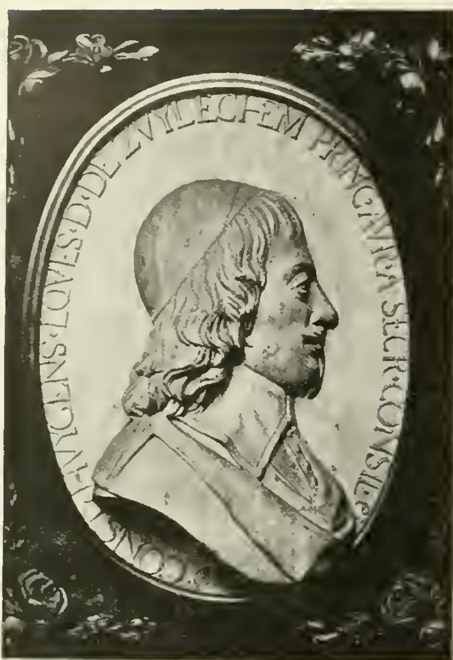


58. — A. Quellien Senior, Antwerpen, Tuin van de Academie van Schoone Kunsten : Borstbeeld van Willebrordts, 1654.

BORSTBEELD VAN THOMAS WILLEBRORDTS BOSSCHAERTS 1654

Misschien hoort ook tot deze periode het borstbeeld van den kunstschilder Thomas Willebrordts, dien we reeds in de Plantin-drukkerij aantroffen op het oogenblik dat Quellien er opdrachten voor uitvoerde (ill. 58).

Thomas overleed weliswaar slechts in 1654, maar mogelijk liet hij zich naar het leven konterfeiten rond het tijdstip 1642-1644. Het borstbeeld, dat vroeger als epitaphium voor den kunstenaar diende, prijkte tegen het kruisbeeld, nevens het venster in de Minderbroederskerk te Antwerpen, op een grafzuil (331). Thans is het met de ontruiming van de kerk verdwenen. Maar wij meenen het teruggevonden te hebben in den tuin der Akademie voor Schoone Kunsten dezer stad, waar het geplaatst is in een nis boven een Barok-portaal,welke nis blijkbaar vroe-



59. — A. Quellien senior, Den Haag, Gemeente Museum: medaljon van C. Huygens, marmer. anno 1652 (Fot. Gemeente Museum, Den Haag.)

ger een anderen inhoud had. Wanneer men bedenkt, dat de huidige Akademie in het vroeger Minderbroedersklooster is ondergebracht, krijgt deze vondst een speciale beteekenis. In den bovenvermelden tuin worden verschillende fragmenten van architektuur van verscheiden oorsprong tentoongesteld, maar vooral uit de vroegere abdij afkomstig. In ieder geval meenen wij een zekere gelijkenis van dit zeer gehavend beeld met dat van de Plantin-drukkerij terug te vinden, en verbeeldt het blijkbaar een nog al jong kunstenaar. Daaromtrent meer te zeggen wagen wij niet.

MEDALJON CONSTANTIJN HUYGENS 1651 (ill. 59)

Ziehier Constantijn Huygens afgebeeld op wit marmeren medaljon (332) thans berustend in het gemeentelijk Muzeum van den Haag. Rond het medaljon leest men het volgende opschrift :

Const. Huygens equest...
aur a secr. consil. etc.

De beroemde privaat-sekretaris van Frederik Hendrik en van Anna van Solms, de geslepen diplomaat en fijne geletterde is in profiel voorgesteld. Het lichtjes uitpuilende oog, met geboorde pupil en geteekende iris, heeft een buitengewoon levendigen en scherpen blik. De schrandere staatsman herkent men in den trillenden, puntigen neus, het fijne sikje onder de onderlip. Het werk draagt geen handteekening. Doch de boetseering van wang en kin nemen allen twijfel omtrent den oorsprong weg.





LXX. — A. Quellien de Jonge, Portaal van het trouwkapelletje (detail), St-Jacob, Antwerpen. — A. Quellien der Jüngere, Portal St-Jakob, Antwerpen. — A. Quellien the younger, Porch of the Weddingchapel, St-James, Antwerp. — A. Quellien le Jeune, Portique de la Chapelle des mariages, à St-Jacques, Anvers. (Anno 1667. Fot. Denkmalpflege.)

N. TULPIUS. 1654

Drie generaties schilders hebben de trekken van den befaamden heelmeester, dokter en burgemeester weeergegeven. Cornelis van der Voort, 1624, (333) en Elias, 1634, Janssen van Ceulen, 1640, Ovens, 1658, en Frans Hals, 1644, leverden zijn portret, naast Rembrandt's « Anatomische Les », 1632, waarin de geleerde troont midden zijn leerlingenschaar.

Ook Quellien vereeuwigde in marmer de trekken van den subtielen schrijver der « Observationes Medicae » (334). Vondel (335) besteedde weer een, alhoewel weinig geïnspireerd, gedicht op deze buste, waaruit blijkt dat Tulpius hier als burgemeester door Quellien wordt voorgesteld. Nopens het jaar waarin het gewrocht ontstond geeft het geen aanduiding.

Tulpius werd niet minder dan vier maal geroepen om het hoogste gezag in zijn vaderstad uit te oefenen : in 1654, 1656, 1666 en 1671. Slechts de jaren 1654-1656 komen in aanmerking voor het vervaardigen van de buste van Tulpius door Quellien. Inderdaad, in 1666 heeft Artus reeds de Staten verlaten en in 1671 rust hij reeds drie jaren onder den killen vloer van de Minderbroederskerk.

Het model, eigenhandig door den Meester vervaardigd, wordt in het Rijksmuseum te Amsterdam bewaard, en behoort tot het Atheneum Illustre. Het marmeren borstbeeld met het opschrift Dei Fruitio... summum bonie, is thans het eigendom van Dr. J. Six te Amsterdam (336).

BUSTE VAN JAN HUYDECOOPER VAN MARSEVEEN

Uit hetzelfde tijdperk dagteekent blijkbaar het marmeren konterfeitsel van Johan Huydecooper van Marseveen, burgemeester en raadsheer van Amsterdam.

Vos (337) bezingt het borstbeeld in zijn gedichten welke in 1662 verschenen, zoodat wij het ontstaan van Artus' gewrocht vóór dien datum moeten stellen. Ook Vondel wijdde een schoon gedicht aan dat werk (338).

Het borstbeeld is nog in het bezit van de nazaten van Marseveen, te Goudesteyn. Verder weten wij er niets over.

DE PORTRETTEN VAN DE DE GRAEFF'S

Het Rijksmuzeum bezit drie wit marmeren portretten door Quellien : twee medaljons welk resp. Cornelis de Graeff en zijn echtgenoote voorstellen, en een buste van Antoon de Graeff. Deze gewrochten zijn het eigendom van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap.

Cornelis de Graeff (h. 0 m. 54, br. 0 m. 48). 1660. — Het medaljon van Cornelis de Graeff verbeeldt een man van omstreeks 50 jaar, als burgemeester voorgesteld. De muts, het teeken zijner waardigheid, is op het lange haar gezet, waarvan de lokken neervallen op een breeden platten kraag. Een mantel omhult zijn schouders. Het naar rechts gewende gelaat is naar het leven geboetseerd, zooals blijkt uit het Latijnsch opschrift « Cornelius de Graeff. Consul Amsterdam. 1660. ad vivum sculpsit A. Quellien ». Het gelaat is vol. Boven de vette, dubbele kin, prijkt een dun sikje. Een welverzorgde knevel bedekt de bovenlip, onder groven platten neus. De gelaatstrekken drukken energie en schranderheid uit (pl. LXXII).

Catharina Hooft. 1660. — Pendant van voorgaande. Ze schijnt een leelijke, hoogmoedige vrouw geweest te zijn. Een kleinood, log-zwaar van edelsteenen, hangt haar aan het oor. Een smal netje, met parels afgezet, omsluit het haar, terwijl een parelsnoer den hals versierd. Haar met kant bezet kleed is zwaar en zonder de minste bevalligheid.

Het medaljon draagt, rechts onder, het volgende opschrift : « Catharina Hooft Huisvrouwe Cornelis de Graeff, 1660, ad vivum sculpsit A. Quellien. »

Antoon de Graeff (h. 0 m. 73). 1661. — Ziehier Antoon de Graeff, ook als burgemeester afgebeeld. Hij is hier als halffiguur, d.i. tot aan het middel voorgesteld, met de armen, op de wijze die sedert de Renaissance in Italië in voege was. Het hoofd is bedekt met een indrukwekkende pruik met kalotje, de wispelturige krullen hangen over de schouders verspreid. Antoon draait het hoofd een weinig naar links. Een breede, platliggende kraag van fijn kantwerk omvat den

stevigen hals. Hij is gehuld in een mantel welks vouwen hij met de rechterhand op de borst samenvat. Het gelaat is edel, met wilskrachtige trekken, en niettegenstaande het officieele karakter van deze buste vol uitdrukking en leven, is de uitvoering kloek en vol, vrij en breed. Ze draagt het volgende opschrift : « Antoon de Graeff cons. Amstel. A. Quellien. 1661 » (339) (pl. LXXIII).

BORSTBEELD VAN LOPEZ DE BERNAVIDES, MARKIES VAN CARACENA. 1664

(Muzeum van Schoone Kunsten, Antwerpen, h. 0 m. 98)

De buste van Bernavides sluit met die van Joan de Witt de schitterende reeks der van Artus gekende werken. Dit edel gewrocht van den reeds bejaarden Quellien verbeeldt den Spaanschen markies tot aan het middel, de borst bedekt met een rijke gedamascineerde wapenrusting, gedeeltelijk verdoken door een kanten kraag en gesierd met de Orde van St-Jakob. Een sjerp, om den rechterschouder geslagen, is op de linkerheup samengevat. Het haar, langgedragen, ligt over het kantwerk verspreid. Het wilskrachtig gelaat prijkt met bakkebaarden « à la royale ». Een trotsche knevel bedekt de bovenlip. De markies steunt met de linkerhand op den maarschalkstaf, teeken zijner opperste waardigheid. De handen zijn, als steeds, uiterst fijn behandeld ! Men herkent in het lage, stugge voorhoofd met de zware wenkbrouwen den man met het hoogste gezag. Doch de zachte, malsche mond, de mollig afhangende wangen verraden goedheid, ja, zelfs zwakheid, en de fijngebogen neus met de trillende neusvleugels en vooral de stevige handen met de subtiele vingeren verraden den Epicuriaan, vriend van alle zinnelijkheid (340) (pl. LXXIV).

Niets is leerrijker om zich van het psychisch verschil, dat twee menschengeslachten scheidt en bijgevolg van hun verschillend artistiek ideaal te overtuigen, dan de buste van Bernavides te vergelijken met die van Maximiliaan Emmanuel, een ander gouverneur der Spaansche Nederlanden die ernaast prijkt in het Muzeum van Schoone Kunsten, en die door Willem Kerrickx vervaardigd werd onder omstandigheden nagenoeg gelijk aan die welke het borstbeeld van den markies deden ontstaan.





LXXI. — a) A. Quellien de Oude, Borstbeeld van Balthasar Moretus I. — A. Quellien der Ältere, Portrat-Buste des Balthasar Moretus I. — A. Quellien the elder, Portrait-bust of Balthasar Moretus I.— A. Quellien le Vieux, Buste de Balthazar Moretus I. (Afgietsel, Gipsabguss, Plaster, Moulage, H. 0 m. 52, Br. 0 m. 52, anno 1642. Plantin Museum, Antwerpen.)

b) A. Quellien de Oude, Borstbeeld van Jan Moretus II. — A. Quellien der Ältere, Porträt-Buste des Jan Moretus II. — A. Quellien the elder, Portrait-bust of Jan Moretus II. — A. Quellien le Vieux, Buste de Jean Moretus II. (Steen, Stein, Stone, Pierre, H. 0 m. 43, Br. 0m. 43, anno 1644, Plantin Museum, Antwerpen. Fot. Heudegund.)

Deze buste werd door de dekenen van de Antwerpsche Akademie aan Maximiliaan van Beieren aangeboden om hem dank te betuigen voor het verleenen van octrooi voor vier nieuwe privilegiën voor deze inrichting.

Dertig jaren... een menschengeslacht, scheiden deze overigens uitstekende gewrochten, wier bestemming dezelfde was, en die beide voortkomen uit de ateliers van vooraanstaande Antwerpsche meesters, de eene uit het tijdperk van den rijpen vollen Barok, de andere uit den Laat-Barok, die reeds naar den Rococo overhelt.

Zie Maximiliaan Emmanuel! Hij is zooals Caracena een krijgsman. Doch, terwijl deze, trotsch op zijn schitterende wapenrusting, ze ongedekt draagt, verbergt Maximiliaan, met een buitengewone koketterie, dit symbool van den strijd onder zijn met hermelijn gevoerden mantel, en de verkreukte plooien van zijn jabot. Alle uitwendige teekens van mannelijke kracht moeten verdwijnen. Zijn wij niet in de periode van den oorlog in kanten gewaad gevoerd?

De markies draagt geen pruik. Die van Maximiliaan verheft zich uitdagend in een triumfantelijke kuif, zooals die van den Delphischen Apollo, en valt in wispelturige lokken tusschen de zijde en het kantwerk van zijn gewaad. Zie het gladde, verwijfde gelaat waarop de arglist en de dubbelzinnigheid van een glimlach zweven. Het is al spelend, dat de fijne teergevoelige hand van den Maecenas den zwaren maarschalkstaf, symbool van het hoogsté gezag in den strijd, bevallig vasthoudt als een schoone haar waaier (pl. LXXV).

HET PORTRET VAN RAADSPENSIONARIS JOHAN DE WITT

Uit den reeds vermelden brief van Quellien aan Raadspensionaris Johan De Witt blijkt, dat hij diens conterfeitsel in marmer maakte. Uit eenige brieven van den zwager van Johan De Witt, nl. Pieter de Graeff, vernemen wij een en ander betreffend dit werk (341).

Quellien was van zins het werk te Amsterdam aan te vatten gedurende den Winter 1664-1665, maar daar De Witt « door de constitutie van dezen tijd » geen gelegenheid had om vooreerst naar Amsterdam te komen, had de Graeff dan « Monsieur Quellins gesproken, die zich dan gaarne tegen een Zaturdag tot perfectie van zijn begonnen werk

naar den Haag wilde begeven. Doch zoolang zoo diep in den winter waren en de vorst subject, kon hij daar niet aan doen, doch zoo haast omtrent de maand van Maart waren, of de vorst vermeende over te wezen, zal hij, de Graeff, daar van nader advies laten toekomen om zijn gevoelens daarover te vernemen of daarover een briefje van hem te gemoet zien, opdat de komst van Quellien niet vruchteloos sou wezen » (brief dd. 30 Januari 1665).

Bij dezen brief voegde Quellien waarschijnlijk den zijne waarover wij het vroeger reeds hadden. 20 Februari schrijft de Graeff :

« Mijn is wederom wesen vinden Monsieur Quelinus, dewelcke die vermits het sich nu nae dooyens en zachter weer begint te zetten wel sou inclineeren om tegen morgen Saturdagh over acht dagen sijnde den 28 deser loopende maand sich in den Haagh te laeten vinden om als UE commoditeyt dit sulx toelatende, 't geen noch resteert te boedseeren, naer UE hand te mogen perfectioneren, ende meend sulx in een half uur of klein uurtje wel te kunnen afdoen, waerop als op 't voorgemelde met UEd per missive rescriptie verwachten sal hij blijven, enz. »

De Witt beantwoordde dit schrijven reeds den volgenden dag, aldus :

« Ick sal dan de comste van Monsieur Quelinius tegen huyden over acht dagen, die wesen sal den 28 deses, te gemoet sien, omtrent den middach is het doenlijck, op dat het overige werck des naer middach moge afgedaen worden. UEd gelieve hem aen te zeggen dat hij 't mijnen huyse sijn logement sal nemen, daer op ick mij verlaete ende verblijve..»

In zijn schrijven van 23 Februari deelt de Graeff aan de Witt mede, dat hij « Monsieur Quilinus » heeft gesproken, « die van meeninge was aenstaende saturdagh 's morgens van hier met de postwagen te vertrecken om UEd omtrent den middagh te komen vinden, om dan nae de middagh als de bestemde tijd sijn werck verder te mogen afdoen, hem volgens UEd missive aengepresenteert in UEd huys sijn logement konde nemen, doch heeft sulx geexcluseerd, meenende 's morgens met de postwagen vertreckende vroegh genoeg te komen. »

1 Maart schrijft de Graeff aan de Witt, dat hij o. a. niet twijfelde « of Monsieur Quelinus zoude gisteren op de bestemde tijd wel bij hem aangeland zijn ».

Dit is dan waarschijnlijk wel het geval geweest, want de Witt raakt dit punt niet aan bij het beantwoorden van dezen brief.

JOHAN DE WITT'S BUSTE. 1665
(Br. 0 m. 72, h. 0 m . 95) (pl. LXVI)

Verwijlen wij een oogenblik bij dit laatste gewrocht, door Quellien eigenhandig uitgevoerd. De Meester is 55 jaar oud en nog in het volle bezit zijner physische krachten. Inderdaad, hij schrikt er niet voor terug nog denzelfden dag, in Maart, de moeilijke reis per postwagen, van Amsterdam naar den Haag, heen en weer te ondernemen. Zelfs wees hij de vriendelijke uitnoodiging van den raadspensionaris om in diens woning te vernachten, van de hand.

Vooraleer hij terug naar zijn geboortestad vertrekt, ziet hij waarschijnlijk met welgevallen terug op de vijftien voorbije jaren, vervuld met een ongeëvenaarde ijver en werklust. Zijn verworven roem heeft hem het recht gegeven zich als gelijke te beschouwen van de machtigsten in den lande. Ook zal hij met een gerust gemoed Johan de Witt, drie maand lang laten wachten vooraleer hij diens begonnen buste voltooit. Deze buste, thans in bezit van het Stedelijk Muzeum te Dordrecht (kataloog nr. 304) (342), is buitengewoon goed geslaagd. De trekken van den schranderen en wijzen staatsman zijn treffend realistisch weergegeven: de grove, vleezige lippen, de geweldige « Habsburgsche » kin, het kleine voorhoofd en de beruchte hand, die een speciale zitting vergde, — de gansche houding, de eenvoudige kleedij met den gewonen kanten kraag, de breede mantel, het vlakke kapsel, het mager ascetisch gelaat, vooral vergeleken met de buste van den Amsterdamschen praalzuchtigen stedevader de Graeff, alles ademt eenvoud en een wel wat te nuchter puritanisme, nochtans getemperd door de groote dweepersoogen met den zachten blik.

Merkwaardig genoeg schijnt Quellien, die rasecht Vlaming bleef en wiens nationale eigenschappen, hoe langer hij te Amsterdam vertoefde, hoe meer duidelijk uitkwamen, zich plotseling, enkele dagen vóór zijn terugkeer naar zijn geboortestad, te hebben geacclimatiseerd. Wat veel vroeger reeds zijn leerling Rombout Verhulst had gedaan.



LXXIf. — A. Quellien de Oude, Portret Cornelis de Graeff. — A. Quellien der Ältere, Porträt des Cornelis de Graeff. — A. Quellien the elder, Portrait of Cornelis de Graeff. — A. Quellien le Vieux, Portrait de Corneille de Graeff. (Marmer, H. 0 m. 48, Br. 0 m. 48, anno 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.)

CONCLUSIES

De borstbeelden uit het Amsterdamsch tijdperk (1650-1665) geven gemeenschappelijke kenmerken aan en stellen een nieuwe etappe vast in de techniek van den Meester, want de boorschaaf en het polijsthout spelen hier een meer aanzienlijke rol dan in de Antwerpsche werken, hetgeen wij aldus kunnen samenvatten : Quellien is in het portretteeren meer impressionnist geworden.

Het vleesch is zooals steeds realistisch-impressionnistisch nagebootst, en op Quellien's bewonderenswaarde wijze met subtiele lichtschakeeringen geboetseerd. Het geeft soms den schijn van de kleur weer!

Het is duidelijk, dat Artus zich in de portretkunde heeft laten verleiden door Bernini's impressionnisme waarvan hij dikwijls vrijwillig schijnt afgekeken te hebben. Bernini onderscheidde bij een geboetseerd portret heel juist tusschen natuurgetrouwheid en natuurwaarheid, Natuurwaarheid is het doel dat onmogelijk bereikt kan worden door natuurgetrouwheid. Bijvoorbeeld kan de kleur der oogen voor den beeldhouwer, die een gelijkenis wil bereiken, van groote beteekenis zijn. Deze gelijkenis kan slechts benaderd worden door een wijziging aan den objectieven vorm, b. v. door een schaduw en de diepte van den blik, door het oog van een min of meer uitgeholde pupil te voorzien. Deze uitgeholde pupil is natuur-ontrouw,want het oog is bol in heel zijn omvang. Maar de blik die op deze wijze ontstaat kan natuur-waar zijn.

Artus boort in zijn portretten pupillen van verschillende grootte. Zeer merkwaardig in dit opzicht is de pupil van Catharina Hooft, die den vorm van een traan vertoont. Op deze wijze verschaft de kunstenaar aan den blik dezer overigens zeer leelijke dame een bijzonderen glans.

Voor het overige blijft Artus getrouw aan het Vlaamsch, ontledend realisme : kleedij, kant en bijhoorigheden van het toilet zijn met veel natuurgetrouwheid nagebootst en uitgevoerd om op zeer korten afstand gezien te worden. (Lokken en krullen zijn uitgeboord, — een kleine drilboor maakt de gaten van het kantwerk.)



LXXIII. — A. Quellien de Oude, Borstbeeld van Burgemeester Antoon de Graeff. — A. Quellien der Ältere, Porträt-Buste des Burgermeisters Anthon de Graeff. — A. Quellien the elder, Portrait-bust of the Lord-Mayor Anthony de Graeff. — A. Quellien le Vieux, Buste du Bourgmestre Antoine de Graeff. (Marmer, H. 0 m. 75, anno 1661, Rijksmuseum, Amsterdam.)

Quellien hoedt zich ook voor deze « plans coupés », deze verkortingen die aan Bernini's beelden zooveel verrassende fantazie en pittigheid verschaffen. Hij verkiest het zijn personages frontaal voor te stellen. Af en toe ontwaart men eenige detailbehandeling die afwijkt van een zuiver ontledend-realistische opvatting en naar het dekoratieve zweemt. (Zie de grillige haarbehandeling bij Cornelius de Graeff.)

Wat nu gezegd van de gelijkenis?

Quellien trachtte te zeer naar de werkelijkheid om niet het wezenlijke van het gelaat weer te geven. Het is buiten twijfel, dat zijn busten physisch op de levende modellen gelijken. Maar die psychische gelijkenis, de uitdrukking die het treffend eigenaardige van een gelaat weergeeft, de uitdrukking die opduikt uit de diepte van het wezen, die meebrengt, bij voorbeeld, dat twee broeders, wier gelaatstrekken zeer verschillend zijn, nochtans op elkander kunnen gelijken, de uitdrukking welke slechts met het leven het gelaat ontsnapt. Hierin is Quellien minder schitterend, uitgenomen in zijn buste van Johan de Witt.

Al zijn admiraals, maarschalken, prinsen, burgemeesters, magistraten, vertoonen dezelfde uitdrukking van strenge waardigheid, dezelfde innerlijke wilskracht, doch het persoonlijke vuur ontbreekt hun. Kan men dezelfde kritiek niet toepassen op Rubens als portrettist? In dit, als in andere opzichten, heeft Artus veel overeenkomst met zijn luisterrijken medeburger.

Het is zeker, dat wij hier slechts voor een gering gedeelte staan van Artus' artistieke produktie op dit gebied. Gelukkig heeft het bijzonder realistisch milieu waarin hij verkeerde hem belet te verzinken in een al te representatieve, pronkvolle en bijgevolg onpersoonlijke kunst. Niettegenstaande de pruiken, het kantwerk, de gedamascineerde wapenrustingen en de juweelen waarmede zijn personages getooid zijn, bewaarde Quellien altijd zijn matigheid en zijn soberheid. Zijn kunst in conterfeiten is echter meer verwant aan die van Rubens dan aan die van Rembrandt, die meer diepte heeft en dan aan die van Frans Hals, die van meer temperament getuigt.

Ik ben geneigd zijn evenknie niet in de Nederlanden, maar veeleer in Italië te zoeken. Algardi's eenvoudige, zeer natuurgetrouwe busten die veel minder impressionnistisch zijn dan die van Bernini, staan wel het dichtst bij die van Artus.

ALGEMEEN BESLUIT

ARTUS Quellien staat voor ons als een geniale persoonlijkheid, die alle invloeden, zoowel die van de Helleensche beeldhouwkunst als die van Michelangelo, van Duquesnoy en van Rubens, wist te versmelten tot de eenheid van een eigen, oorspronkelijke schepping.

Hij treedt op in een tijdvak waarin de nieuwe Barok-geest reeds was doorgedrongen en waarin ook de betoovering van een Rubens alom voelbaar was.

S t ij l r i c h t i n g. — Maar in de Germaansche beeldhouwkunst was die richting meer te bespeuren in het willen dan in het vermogen. De nieuwe evolutie in de beeldhouwkunst, die van buitenaf werd opgedrongen, was nog niet een innerlijke, vanzelf sprekende noodzakelijkheid geworden. Hierin ligt de verklaring van het feit, dat de kunstwerken van de vóór-Quelliniaansche periode, zelfs die van Van Mildert, ons met onrust vervullen. Onbewust hindert ons in de kunstenaars de tegenstelling tusschen de traditie die hen nog aan de Renaissance hecht en den nieuwen drang naar beweging en passie, — kenmerk van den Barok.

Met Quellien verschijnt de Germaansche Barok van de XVIIe eeuw als volgroeid. Wölfflin onderscheidt twee richtingen in den XVIIe eeuwschen Barok. De eene houdt meer van de massa, het volumen, van gespannen energie, bezwarende of drukkende kracht, van gulle sappen, levende en werkelijke natuur. De andere richting is beweeglijker, lichter, sierlijker, maar ook meer gekunsteld. Zooals Rubens en Duquesnoy beweegt Quellien zich binnen deze beide gebieden en in die richting zullen hem zijn leerlingen Willemsens, Verhulst, Verbruggen, Eggers en zijn tijdgenooten Corn. van Mildert alsook N. van den Eynde en van Beveren te Antwerpen, Pauwels te Gent, Duquesnoy te Brussel. Artus junior daarentegen helt met Claudius de Cock, Grupello, Delcourt, van den Bogaert, Millich, beslist over naar de tweede richting die Bernini aangaf en die ook reeds den Rococo aankondigt. Maar hij ver-

rijkte daarenboven zijn gewrochten met meer frischheid en kracht, met meer eerbied voor de stof, eigenschappen welke hij zonder twijfel aan zijn meester heeft te danken.

In den schoot dezer beide Barok-richtingen schommelt Artus nog tusschen twee polen : Het dynamisme en de jubelende levensvreugde van Rubens en Duquesnoy, en de ordonneerende tucht en statischen ernst van Van Campen, die wellicht aan twee levensbeschouwingen in het Europa van de XVII[e] eeuw beantwoordden.

P h y s i e k e e n p s y c h i s c h e b e w e g i n g s m o t i e v e n. — Soms is Artus bijna klassiek door zijn neiging om de beweging te temperen. Soms ook wordt hij door onrust en hartstocht aangegrepen, en dan beitelt hij de onstuimige zeegoden of de wilde razernij. Hierin onderscheidt Quellien's dramatiek zich van die van de meesten zijner tijdgenooten. Nooit zoekt hij bewegingsmotieven in wuivende gewaden en draperieën of in fladderende haarlokken. Zijn meest beweeglijke figuren zijn integendeel totaal naakt, en daar waar kleedij voorkomt is het of de mantel met diepe vouwen en ruime, kalme vlakken, of het bijna doorzichtige linnengewaad, heel logisch en natuurlijk de beweging volgend. Slechts het « contra-post », dit « balancement des niveaux », zooals Rodin het noemt, verleent aan lichaam en gewaad een uitermate zwierig, slingerend rhythme.

Hoe ver staan wij hier van Bernini's theatrale helden, die steeds ten prooi zijn aan geweldige, tegenstrijdige gemoedsaandoeningen, en tegen wie alle krachten der natuur schijnen samen te spannen! Quellien beweegt zich liever in de gezonde sfeer der werkelijkheid. In de naakt-voorstelling viert de kunst van Artus senior haar hoogsten triomf. Zijn vrouwennaakt is wel het schoonste door de moderne Europeesche kunst op dat gebied voorgebracht. Ja, zelfs Italië kan niet bogen op een productie die Quellien's frissche, gezonde, weelderige gestalten nabijkomt. Het is de werkelijkheid tot stralende schoonheid herschapen, en doorzinderd van ongedwongen levensvreugd. Duquesnoy's putti alleen mogen op dezelfde lijn staan. Geen enkele zijner leerlingen, zelfs niet de groote Artus junior, heeft hierin den Meester kunnen evenaren. Men moet tot Rodin opklimmen om nog zulk van leven trillend naakt te vinden. Wat de innerlijke bewegingsmotieven betreft, — passies



LXXV. — G. Kerricx de Oude, Borstbeeld van Max-Emmanuel van Beieren, Gouverneur der Spaansche Nederlanden. — G. Kerricx der Ältere, Porträt-Buste des Max-Emmanuel von Bayern, Stadthalter der Spanischen Niederlände. — G. Kerricx tbe elder, Portrait-bust of Max-Emmanuel of Bavaria, Governor of the Spanish Netherlands. — G. Kerricx le Vieux, Buste de Max-Emmanuel de Bavière, Gouverneur des Pays-Bas Espagnols. (Marmer, H. 0 m. 117, anno 1693, Museum Antwerpen. Fot. Hermans.)

en gemoedsaandoeningen — en waar ik wees op Michelangelo's invloed op Artus, bedoelde ik slechts het uiterlijk. Want niets is meer verwijderd van de « Terribilita » van den eenzamen reus, dan de Vlaming uit de Contra-Reformatie die berust in een sierlijk stoïcisme onder den dekmantel van de Katholieke, apostolieke Kerk, van de innerlijke scheuring, door de zucht naar transcendentalisme en het streven naar zelfbestemmingsrecht, welke het vorig geslacht zoozeer hadden omwoeld, teweeggebracht.

Zoo ook Quellien, die bewust van zich afschudt ieder verwikkeld zielsprobleem : toorn, gramschap, liefde, angst, passie, berouw, twijfel, offervaardigheid, gelatenheid, religieuse verrukking, haat en nijd, al gemoedsaandoeningen die Bernini en zijn navolgers met voorliefde zooniet vertolken, dan toch als bewegingsmotieven gebruiken. Maar wanneer Quellien er zich bij uitzondering van bedient, dan weet hij ze meer voelbaar weer te geven dan zijn ras- en tijdgenooten, sterker zelfs dan Duquesnoy.

Adel, kracht, ingetogenheid vormen den stempel zijner gewrochten, de karakteristiek van zijn stijl mogelijk ook van zijn moreele persoonlijkheid.

Het dramatische van Artus Junior is van een anderen aard dan dat van zijn meester. Hij schenkt als de meesten van het latere geslacht, — o. w. Hendrik Frans Verbruggen, Bauerscheit, G. Kerricx de oude —, veel meer aandacht aan de heroïek der gebaren, dan aan de weergave der psychische aandoeningen.

Artus senior was een meester in de techniek, een virtuoos van den beitel. Trots zijn zoo sterk ontwikkeld taktisch-plastisch vormgevoel ontpopt Artus zich als een echt Vlaming in de optisch-schilderachtige, uiterst verfijnde bewerking der vlakken en in de besliste wijze waarop hij het probleem van het licht aandurft. Soms is hij bepaald impressionnist, soms ook, maar in mindere mate, ontledend realist. Drilboor en polijststeen wist hij uiterst vaardig te hanteeren, alhoewel hij er geen misbruik van maakte.

Zijn ongemeen vruchtbare werkzaamheid, die zich over ongeveer zeven en dertig jaar uitbreidt en op veelzijdig gebied, in alle landen tot uiting kwam, is reeds voor zichzelf sprekend genoeg.

Wij hebben getracht aan te toonen hoe Artus' veelzijdig genie voor



LXXIV. — A. Quellien de Oude, Borstbeeld van Lodewijk van Benavides, Markgraaf van Caracena, Gouverneur-Generaal der Katholieke Nederlanden. — A. Quellien der Ältere, Portrat-Buste des Ludwig von Benavides, Markgraf von Caracena, Stadthalter der Spanischen Niederlände. — A. Quellien the elder. Portrait-bust of Louis de Benavides, Marquis de Caracena, Governor of the Spanish Netherlands. — A. Quellien le Vieux, Buste de Louis de Benavides, Marquis de Caracena, Gouverneur des Pays-Bas Catholiques. (Marmer, H. 0 m. 98, anno 1665, Museum Antwerpen.)



60. — A. Quellien senior, Antwerpen, Christus (verz. Hessei), ivoor, H. 0 m. 22 (met uitgestrekte armen 0 m. 28).

de kunstontwikkeling in Vlaanderen, in heel Europa zelfs, een spoorslag en een rijke bron van inspiratie was, hoe Eggers en Grupello in Duitschland, Artus II en Thomas Quellien in Denemarken, Millich in Zweden, Artus III, Willemsens en Plumier in Engeland, zijn manier verspreidden. Maar veel ontbreekt nog aan ons werk.

Vele leemten konden wij niet aanvullen. Waar bevinden zich thans, bijvoorbeeld, de ivoren (343) gewrochten waarmede Quellien — zoo wij hier de Bie gelooven mogen — zich naam verworven had ? (ill. 160-161). Waar zijn de werken verscholen die hij voor Engeland schiep ? En En waar is Christina's verzameling terechtgekomen ? Wellicht heeft Quellien ook na zijn terugkeer uit Amsterdam, tusschen 1665 en het jaar van zijn dood, 1668, nog beelden gewrocht. Al ongemeen belangwekkende vragen die, wie weet hoelang nog, de vorschers zullen bezighouden!

Het komt ons voor, dat Quellien's artistieke tragedie niet slechts verband houdt met het noodlot der geschiedenis en de samenzwering der elementen welke een van zijn fraaiste gewrochten en een van Europa's grootste kunstschatten, de tympanons van het Stadhuis van Amsterdam, aan hun onvermijdelijke verwoesting prijsgaven. Zij is nog van anderen aard!

Toen ik de opdracht prees Quellien te Amsterdam te beurt gevallen, als een eenige gelegenheid voor den Antwerpenaar om de volle maat van zijn kunst te geven, toen beoogde ik er veel meer den omvang dan de hoedanigheid van, want, voor de weelderige, sappige, zwellende, vrij beweeglijke vormen van den Rubeniaanschen beeldhouwer past een andere omgeving : niet het « profiellooze » Holland, noch van Campen's streng, neo-klassiek gebouw, noch de onverzoenlijke, nergens onderbro-



LXXVI. — A. Quellien de Oude, Borstbeeld van Joannes de Witt, Raadspensionaris van Holland. — A. Quellien der Ältere, Porträt-Buste des Johan de Witt, Raadspensionaris von Holland. — A. Quellien the elder, Portrait-bust of John de Witt, Pensionary of Holland. — A. Quellien le Vieux, Buste de Joan de Witt, Grand Pensionnaire de Hollande. (Marmer, H. 0 m. 92, Br. 0 m. 72, anno 1665, Museum Dortdrecht.)

ken driehoek der tympanons die zijn machtige composities gevangen houdt. Daarbij past slechts een levendig, luisterrijk Antwerpsch Barokpaleis! Doch Quellien kwam te laat. De Vlaamsche kunstgeest kon alleen nog onder kerk- en kloostergewelf tot uiting komen. De tijd van burgerlijke macht en luister was voorbij ! Zoo werd de tragedie van Vlaanderen ook die van een zijner grootste zonen : Artus Quellien.



61. — Quellien's richting : onbekend meester, Berlijn, Kaiser Friedrich Museum, « naakt meisje », ivoor (Fot. Staatliche Bildstelle).

AANTEEKENINGEN

(1) N. B. — In Frankrijk leefde ook een beeldhouwer met name Quellin, namelijk Jean Quelin, gehuwd te Tours op 29 Juli 1675. Hij was de zoon van Christophe Quelin, drukker te Antwerpen (Louis GRANDMAISON, Sculpteurs flamands ayant travaillé en Touraine aux XVIe et XVIIe siècles. Tours, 1913, blz. 14).

(2) Voor Winckelmann zie :

Albert PINCHART, Correspondance artistique du Comte de Cobenzl (« Compte rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire », 4e série, II. Lettre de Winckelmann au Comte de Cobenzl).

(3) Karl SCHEFFLER, Der Geist der Gotik. Leipzig, Insel Verlag.

Lees verder :

A. RIEGL, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien, 1908.

Werner WEISSBACH, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, 1921.

H. WöLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

Robert HEDICKE, Begriff und Wesen des Barock (« Repertorium für Kunst und Wissenschaft, XXIV, 1911).

(4) Pol DE MONT, De schoone kunsten in de Vlaamsche gewesten (in « Vlaanderen door de eeuwen heen », II, blz. 403).

(5) S. ROCHEBLAVE, Note sur les élèves flamands inscrits à l'École académique de Paris entre les années 1765 et 1812 (« Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique », 1902).

(6) Ph. BAERT, Mémoire sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas (« Compte rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire ou Recueil de ses Bulletins », tome XIV, 1848, et tome XV, 1849, Brussel).

(7) Edmond MARCHAL, Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, précédé d'un résumé historique. Brussel, 1877-1895.

— La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge. Brussel, 1896.

(8) H. ROUSSEAU, La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. Brussel, Van Oest.

(9) A. E. BRINCKMANN, Barockskulptur (« Handbuch der Kunstwissenschaft ». Berlin, 1922).

(10) Philippe BAERT, Éloge historique de François Duquesnoy (« Annuaire de la Bibliothèque Royale de Belgique ». Brussel, 1848).

(11) Martin KONRAD, Hans van Mildert (Proefschrift Universiteit Bonn 1921).

(12) M. VAN NOTTEN, Rombout Verhulst. 's Gravenhage, 1907.

(13) Hugo KEHRER, Ueber Artus Quellin den Jüngeren (« Belgische Kunstdenkmäler », herausgegeben von Paul Clemen, Bd. II, blz. 259-280).

(14) C. H. NAGLER, Künstler-Lexikon. München, 1840.

J. IMMERZEEL, De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters. Amsterdam, 1842.

Christiaan KRAMM, De levens en de werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters. Amsterdam, 1859.

Edm. MARCHAL, Biografie der Quelliens (in de «Biographie Nationale», Brussel, 1897).

A von WURZBACH, Niederländisches Künstler-Lexikon. Wien en Leipzig, 1910.

(15) Cornelis DE BIE, Het Gulden Cabinet van de edel vrij schilderconst inhoudende den lof van de vermarste Schilders, Architekte, Beldhouwers ende Plaetsnijders van dese eeuw. Lier, 1661.

Zie ook :

Theodor LEVIN, Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus (« Zeitschrift für bildende Kunst », blz. 133-171. Leipzig, 1888).

Op den band van het zich te Bonn bevindende exemplaar van de Bie lazen wij : « Alle de bijgeschreven noten, waarbij eene « a » gestelt staet syn gecopieert uyt den boek vande Bie, toebehoorende aan Joannes Erasmus Quellien schilder van Antwerpen, te Mechelen gestorven, dewelke hij hierbij met sijn eygen hand geschreven had. »

(16) Joost VAN DEN VONDEL, Poezij zijnde verscheide Gedichten, I en II. Schiedam, 1660.

— Poezij of verscheide Gedichten, I en II. Franeker, 1682.

(17) Joachim von SANDRART aus STOCKAU, Die Teutsche Academie der Edler Bau-, Bild- und Mahlerey Künste. Nürnberg, 1773.

— Iconologia deorum oder Abbildung der Götter welche von den Alten verheret wurden. Nürnberg, 1680.

— Sculpturae veteris admiranda Narimbergae. 1680.

(18) Arnold HOUBRAKEN, Groote Schouwburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen, I, II en III. Amsterdam, 1721.

(19) Hofstede DE GROOT, Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, I. Den Haag, 1893.

(20) In het bizonder mag Jan Vos, de dichter-glazenmaker, die « de huizen door glas », zooniet de wereld door zijn dichten verlichtte, er zich op beroemen menigen dienst aan de kunstgeschiedenis bewezen te hebben. Want ontelbaar is het aantal verzen die hij wijdde aan de kunstgewrochten zijner tijd- en landgenooten of aan beroemde kunstverzamelingen.

Jan VOS, Alle de gedichten. Amsterdam, 1726.

(21) Jacobsen JENSEN, Reizigers te Amsterdam (uitgegeven door het genootschap « Amstelodamum »). A'dam, 1919.

(22) A. W. KROON, Het Amsterdamsch Stadhuis. Amsterdam, H. Parson, 1867.

(23) CATALOGUS van de beeldhouwwerken in het Nederlandsch Muzeum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam, 1915.

(24) Georg GALLAND, Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerey. Frankfurt, 1890.

(25) In den laatsten tijd is er in Holland, bizonder in kunstenaarskringen, een beweging ontstaan om het gebouw zijn oorspronkelijke bestemming terug te geven.

Zie :

Albert VERWEY, (Luide toernooien) Het Raadhuis te Amsterdam. A'dam, 1903.

Prof. Dr. H. BRUGMANS en A. W. WEISSMANN, Het Stadhuis van Amsterdam. Amsterdam, 1914.

(26) Hubertus QUELLINUS, De voornaemste statuen ende ciraten van 't konstryck Stadhuys van Amstelredam 't meeste in marmer ghemaeckt door Artus Quellinus beelthouwer der voorseyde Stadt, geteeckent ende geetst door Hubertus Quellinus, en wert gedruckt ten huyse van Artus Quellinus. Amsterdam, eerste deel 1655, tweede deel 1663.

Zie ook :

Jacob VENNEKOOL, Afbeeldingen van 't Stadt Huys van Amsterdam in dartigh Coopere Plaaten geordineert door Jacob van Campen. Amsterdam, Danckerts, 1661.

(27) G. H. W. UPMARK, Ein Besuch in Holland 1687, aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. J. (« Oud-Holland », blz. 117-128, 144-152, 199-210. Amsterdam, 1900).

Lees ook :

Gustaf UPMARK, Architektur der Renaissance in Schweden, 1530-1760. Gr. in-fol. Berlin, 1897, Dresden, 1899-1902.

(28) Jacobus DE WIT, De kerken van Antwerpen (schilderijen, enz.) in de XVIIIe eeuw. Met aanteekeningen door J. De Bosschere en plattegronden («Uitgaven der Antwerpsche Bibliophilen », 25, 1910).

N. B. — Twee naamlooze boekjes, die alhoewel zonder datum, waarschijnlijk in de XVIIIe eeuw gedrukt zijn, leveren schaarsche inlichtingen omtrent de kerken van Antwerpen. Het zijn :

Den Leyds-Man der Vremdelingen door de Stad Antwerpen, vervattende een Beschrijving der voornaeme werken van Schilder-, Bouw- en Beeldhouwkonst. Antwerpen, z. j.

Notice de ce qui se trouve de remarquable dans les églises d'Anvers (Stadsbibliotheek van Antwerpen, K. 23629).

Een andere bron is :

Ger. BERBIE, Beschrijvinge der bezonderste werken van de schilderkonste en de beeldhouwerije, nu te tijd zijnde in de kerken, kloosters en de openbare plaatsen der Stadt Antwerpen. Antwerpen, 1765.

(29) Ph. ROMBOUTS en Th. VAN LERIUS, De Liggeren der Antwerpsche St-Lucasgilde, I en II. Antwerpen en Den Haag, 1864-1872.

Th. VAN LERIUS, Notre-Dame d'Anvers, avant la seconde invasion française en 1794. Antwerpen, 1841.

— Notice des œuvres d'art de l'église St-Jacques à Anvers, précédé d'une introduction historique et rédigée d'après des documents authentiques. Borgerhout, 1655.

(30) MERTENS en TORFS, Geschiedenis van Antwerpen. Antwerpen, 1846.

P. GENARD, Notice des œuvres d'art qui ornent l'église de Notre-Dame à Anvers. Antwerpen, 1856.

— Antwerpsch Archievenblad, XXX.

Fr. Jos. VAN DEN BRANDEN, Geschiedenis der Antwerpsche schildersschool. Antwerpen, 1883.

P. VISSCHERS, Geschiedenis van St-Andrieskerk sedert hare opkomst tot den huidigen dag. 3 dln. Antwerpen, 1853.

L. DE BURBURE, Algemeene tafel der familienamen voorkomende in de eerste tien boekdeelen in-4^e getiteld : « Uittreksels uit de Archieven der Stad en der Kerken van Antwerpen, van de jaren 1100 tot 1796 ».

Zie ook twee handschriften van het Stedelijk Archief te Antwerpen.

L. DE BURBURE, Uittreksels uit de Archieven der Kathedrale kerk van Antwerpen 1100-1797 (1846).

(31) Floris PRIMS, Geschiedenis van St-Jorisparochie en kerk te Antwerpen (« Bijdragen tot de Geschiedenis, uitgeg. door P . J. Goetschalckx en Fl. Prims).

(32) N. B. — Wij betuigen hier onzen oprechten dank aan de heeren Van Boeckel, Crets en Ernalsteen, van St-Paulus-, St-Jacobs- en van Onze Lieve Vrouwekerk, die ons de archieven van genoemde kerken toegankelijk maakten.

(33) A. W. WEISSMANN, Daniel Stalpaert (« Oud-Holland », 29^e jg., 1911).

(34) Harry SCHMIDT, Gottorffer Kunst ; Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins. Leipzig, 1916.

— Gottorffer Künstler (« Die Heimat », 1916).

— Das Portal der herzoglichen Gruft im Dom zu Schleswig, ein Werk des Artus Quellinus (« Oud-Holland », 32e jg., 1914).

(35) August VERMEYLEN, Geschiedenis der Europeesche plastiek en schilderkunst. Amsterdam, 1921.

(36) Archief van den Burgerlijken Stand, Antwerpen : Liber Baptistorum O. L. Vrouwe, 1601-1624.

Geboorte-, trouw- en overlijdensakten uit de origineele registers getrokken (Koninklijke Academie, Antwerpen).

Leo DE BURBURE, Algemeene tafel der familienamen voorkomende..., enz. Zie aanmerking 30.

(37) H. QUELLINUS : op. cit. (aanmerking 26).

(38) Fr. VERACHTER, Archieven van de St-Lucasgilde te Antwerpen, 1826.

(39) Th. LEVIN, op. cit. (aanmerking 15).

(40) VAN DER ZANTEN, Oud Konsttooneel van Antwerpen, I en II. Antwerpen, 1771 Van der Hey.

— Het Handschrift daarvan berust in het Stedelijk Archief Antwerpen.

(41) Fr. J. VAN DEN BRANDEN, op. cit. (aanmerking 30).

(42) Stedelijk Archief Antwerpen : Weesmeesterkamer 744 (Archief I). De heer stadssecretaris Vermeiren, uit Lier, vestigde onze aandacht op een document dat hij in de stadsrekeningen (1576-1577) vond, waaruit blijkt dat in het jaar 1576 « een sekere we Artus Quellens huert een toore in de Vestberch Waterpoort ». Wij gelooven niet dat het een verbastering van den naam Quellien geldt.

(43) « Erasmus, wiens vader Erasmus Quellin, beeldhouwer uit het bisdom Luik, gehuwd was met Elisabeth van Uden, wier vader schilder was aan het hof van Koningin Elisabeth van Engeland, had elf kinderen : de schilders Erasmus en Hubertus en de tweede geborene Artus, die zonder nakomelingschap te Antwerpen stierf en een vermaard beeldhouwer was, en twee dochters gehuwd met beeldhouwers : de oudste met Peter Verbruggen en Catharina met Frans de Jaggere... »

(44) « Drie broeders Erasmus, Artus, alias Corpus, en Hubertus, alias Sarasijn, welke als universeele schilder, nochtans uitmuntte in het conterfeyten van gebouwen. »

(45) « Een andere Artus, verwant aan Arnoldus Quellien en zijn beste leerling, genaamd de Jonge, werd geboren te St-Truiden en woont te Antwerpen. »

(46) N. B. — De meeste biografen van de Quelliens stellen Artus Junior voor als neef (neveu) van Artus Senior. Ware dit werkelijk zoo dan moest Artus Junior de zoon zijn van een broeder van Artus I. Hier komen dus in aanmerking : Erasmus II en Hubertus wat uitgesloten is, ofwel Jan Quellien die echter te jong stierf om nakomelingen te bezitten. De latijnsche tekst zegt heel duidelijk : cognatus, bekende, verwante, zonder meer. Ik vermoed dat Artus Junior de zoon is van een broeder van Erasmus I, dus een kozijn, cousin, vetter, van Artus I, en daar de Nederlandsche taal geen onderscheid maakt tusschen de twee begrippen (zoon van een vaders broer en zoon van een broeder) waarop zij dezelfde benaming « neef » toepast is de verwarring reeds daaruit (vanwege Nederlandsch-onkundigen) te verklaren.

(47) Het reglement luidde aldus :

« Alle de leerjongens van wat conste ambacht ofte natie sij sijn moeten door hunne meesters binnen den tijd van drij weecken bij den opperdeken worden te boek gesteld en daarvoor betaelen de somme van 2 g. 16 op de pene van F. 12 gulden ten laste van de meesters. »

Uit : Fr. VERACHTER, Archieven van St-Lucasgilde te Antwerpen. Antwerpen, 1826.

(48) Artus Quellin de Oude (« De Vlaamsche School », 1866, blz. 1470) : In Italië waar Quellin geruimen tijd verbleef, verwierf hij een naam waarop nog zelden een Nederlandsch beeldhouwer roemen kon.

(49) J. von SANDRART, op. cit. (aanmerking 17).

(50) A. von WURZBACH, op. cit. (aanmerking 14).

(51) Edm. MARCHAL, op. cit. (aanmerking 7).

(52) H. NEEFFS, Corte uitlegginghen van alle de triomphwercken ghemaeckt ende ghestelt ter eeren van den doorluchtichten Prince Cardinael Fernandus infante van Hisp. Antwerpen, 1635.

(53) P. GENARD, Intrede van den Prins Cardinaal Ferdinand van Spanje te Antwerpen (« Antwerpsch Archievenblad, VI en VII) (Archief 11).

(54) J. von SANDRART deelt over zijn samenkomst met Duquesnoy mede : « Bey meiner Ankunft zu Rom ich mit diesem beliebten Man in gute Freundschaft gerahten », op. cit. ,II.

(55) Max von BOEHM, Lorenzo Bernini. Leipzig, 1912.

(56) Gisbert BROM, Archivalia in Italië (Rome), in de Rijk's geschiedkundige publicatiën, kleine serie, Den Haag, Nijhoff, 1909.

J. A. F. OBREEN, Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden (Rome), 1911.

G. J. HOOGEWERFF, Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden (Rome), 1913.

(57) A. BERTOLOTTI, Artisti Belgi e Olandezi a Roma nei secoli XVIe e XVIIe. Firenze, 1880.

— Guinte agli artisti Belgi e Olandezi in Roma nei secoli XVIe e XVIIe. Roma, 1885.

(58) Mgr M. VAES, Les fondations hospitalières flamandes à Rome du XV[e] au XVIII[e] siècle (« Bulletin de l'Institut Belge de Rome », 1919).

P. VISSCHERS, Notice sur l'hospice et l'église St-Julien des Belges à Rome. Buschmann, 1849.

(59) Em. DILIS, La Confrérie des Romanistes (« Annales de l'Académie Royale de Belgique », deel LXX).

(60) Weesmeesterkamer : « Van de bate ende profijten, n[rs] 3, 8, 15, 24, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 77. » Van de lasten particulierlijk raeckende A. Quellinus (archief 1).

(61) Rekening van de Sodaliteit der bejaerde jongmans van den Zoeten Naem Jesus, bij de Paters Predikheeren 1640 : « Item, aen den sone van Erasmus Quellinus, 140 gulden. »

(62) Het zijn :

a) De thuyn voor de kapelle van den Heiligen Zoeten Naam Jesus in St-Pauluskerk te Antwerpen, door Hans van Mildert ontworpen en begonnen, door Erasmus I voleindigd en reeds in 1656 door Peter Verbruggen den Oude afgebroken ;

b) De thuyn van de Speelmans in St-Jacobskerk ;

c) Zeker gestoelte te Gent, « eenen geboetseerden kerstnacht ende een Lievrouwen belt, voor de Cartuysen van Luyck ;

d) Het conterfeytsel van capiteyn Ostende ;

e) Twee geboitseerde kinderen ;

f) Het conterfeytsel van Mr van Cruyse (nrs 11, 12, 14, 19, 21, 24 en 25 van de bate ende proffijten).

(63) Martin KONRAD, op. cit. (Proefschrift).

(64) P. GENARD, Varia, 7. Vennootschap der beeldhouwers Colijns de Nole.
— De beeldhouwers R. en J. Colijns de Nole (« Antwerpsch Archievenblad », II, 298).

(65) Emmanuel NEEFS, Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines. Gent, 1876.

(66) Rudolf OLDENBURG, Die Plastik im Umkreis von Rubens (« Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlung », Bd. 40, bl. 17, Berlin, 1919).

(67) « Matrim. S. Jacobi. A. 26 febry 1639 usque ad august 1656 » (Archief van den Burgerlijken Stand, Antwerpen).

(68) Weesmeesterkamer : Staten van goederen enz. (Archief I).

(69) Dr. G. SCHOTEL, Geschiedenis der Rederijkers in Nederland. R'dam, 1871.

Zie verder literatuurgeschiedenissen van Dr. Jan ten Brink, Kalff, Prinsen, te Winkel, Jonckbloet, enz.

(70) W. OGIER, De seven hooftsonde speelsghewijs vermakelijk ende leersaem voorgestelt. t'Amsterdam, 1682.

(71) ROMBOUTS en VAN LERIUS, Liggeren, I, blz. 160-170 : « Het zijn de liefhebbers der Rhetorikakamer De Violieren. »

(72) Zie Paspoorten 1632-1648 (Stedelijk Archief te Antwerpen) (Archief II).

(73) Over Christoffel Plantin, zie « Biographie Nationale », op. cit.

(74) Rekeningen van het huis Plantin (Archief III).

(75) Archieven van de Sodaliteit van den Heiligen Zoeten Naam Jesus bij de Predikheeren, St-Paulnskerk, Antwerpen (Archief IV).

(76) A. GAILLARD en E. DE BREYNE, Inventaire sommaire des Archives de la Secrétairerie d'État et de guerre, 281.

(77) A. HOUBRAKEN, op. cit., II, blz. 64 : « Jan Asselijn troude omtrent den jare 1645, te Lions met de jongste dochter van Houwaert, koopman van Antwerpen, en Nicolas de Helt Stokade met de oudste welke zij beide mede in Holland brachten. Dit heeft mij A. Genoels verhaalt uit de mont van de kunstschilder Laurens Frank, welke in dien tijd te Lions, en bij gemelde Houwaert in huis woonden, met Arnoldus Quelinus die t' konstig marmer beeldwerk gemaakt heeft op het Amsterd. Stadhuis. »

(78) G. HOFSTEDE DE GROOT, « Arnold Houbraken und seine Groote Schouwburgh » kritisch beleuchtet. Den Haag, 1893.

N.B. — De dokumenten, zegt Hofstede de Groot, bevestigen de gezegden van Houbraken, wat betreft het huwelijk van Asselijn en van Stokade met de juffrouwen Hauwart of Huwart. Deze dokumenten stellen den datum van het huwelijk van Antoinette op begin 1645, wat met de aanhalingen van Houbraken overeenstemt. Ten slotte is het buiten kijf dat er intieme en vriendschappelijke betrekkingen bestonden tusschen Artus en de twee schilders, die hij waarschijnlijk in Italië, waar ze alle drie lang verbleven, leerde kennen. Wij kunnen dus ook vertrouwen stellen in Houbraken voor wat de aanwezigheid van Artus te Lyon, omstreeks dien tijd, betreft.

De archieven van Lyon schijnen geen inlichtingen daarover te bevatten.

(79) Louis DIMIER, Fontainebleau (« Les villes d'art célèbres », blz. 69. Ed. Laurent).

(80) J. VAN DEN VONDEL, Poezij, deel I, blz. 472, Bouwzang.

(81) Dr. A. BREDIUS, Het schilderregister van Jan Sysmus, Stadsdoctor van Amsterdam (« Oud-Holland », 8e jg., blz. 231 : Protocollen van Notaris van der Hoeven).

(82) A. W. KROON, op. cit., blz. 107.

(83) N. B. — Wat is overigens waarschijnlijker dan dat hij op kosten van de Staten een nieuwe reis naar Italië zou ondernomen hebben, al ware het slechts om daar ter plaatse de levering te regelen van het marmer dat hij noodig had om zijn opdracht te Amsterdam te kunnen uitvoeren en dat (zooals Kroon ons inlicht) uit Livorno kwam. De eerste betaling van het marmer dagteekent van 3 December 1649, en we kunnen een reis naar Italië in datzelfde jaar wel voor mogelijk houden (zie KROON, op. cit., blz. 118).

(84) Les Voyages de Monsieur de Payen, 2e druk, deel II, blz. 61. Paris, 1660.

(85) A. W. WEISSMANN, Jacob van Campen in 1654 (Overdruk uit het Bredius album).

A. MICHIELS, Jacob van Campen (« Gazette des Beaux-Arts », 1869, blz. 518).

THIEME-BECKER, Allgemeines Lexicon der bildenden Künste, 1911, deel V, Van Campen.

(86) Dr. A. WORP, Briefwisseling van C. Huygens, deel III, blz. 241 : Brief van Huygens aan Amalia van Solms gedagteekend 's Gravenhage, 3 September 1649.

(87) A. W. KROON, op. cit., blz. 137.

(88) Archieven der Stad Antwerpen : Requestboek 1664, fol. 82 (Archief V).

C. COMMELIN, Beschrijving van Amsterdam, 1726. Daarin leest men : « Van burgers, poorteren en vreemdelingen. Wordt een vreemdeling tot eenige staat of waardigheid beroepen, die krijgt het Poorterschap en geniet de vrijheden der burgers. »

(89) Corn. DE BIE, op. cit., Handschrift van Jan Erasmus, blz. 158.

(90) A. BREDIUS, Het schildersregister van Jan Sysmus, stadsdoctor van Amsterdam (« Oud-Holland », 8e jg., blz. 231, prot. van Notaris S. Van der Pret).

(91) W. WEISSMANN, Daniel Stalpaert, op. cit., blz. 65.

(92) Het pamflet draagt als titel : « Eerplicht aan mijn heer en meester Jacob van Campen ».

(93) Protocollen van Notaris van der Hoeven, Amsterdam, 1654 (Stedelijk Archief, Amsterdam) (Archief VI).

Dr. HOFSTEDE de GROOT, Holländische Kunstgeschichte. Inventaris van Bartholomeus Eggers, IV, 19. Beilage, blz. 72.

(94) Max ROOSES, Erasmus Quellin (« Biographie Nationale », op. cit., blz. 443).

(95) A. W. KROON wijst reeds in 1650 op deze vergissing.

(96) Protocollen van Jacques le Rousseau, notaris te Antwerpen (Stedelijk Archief, Antwerpen) (Archief VII).

(97) Schepenbrieven 1658, vol. IV, fol. 335 (Stedelijk Archief, Antwerpen) (Archief VIII).

(98) Schepenbrieven 3, 735, 1655, fol. 103 (Stedelijk Archief, Antwerpen). Zie ook wijkboek 3, blz. 87 (Archief IX).

Op dat huys : « Het schilt van Bourgoigne » nemen op 11-2-1658 de echtgenooten een rente van 756 gulden en vijf st. omdat zij de som noodig tot het aankoopen van hun « huysingen » van Hoboken niet volledig bezaten (Archief X).

(99) Vondel stamde evenals Quellien uit Antwerpen, was echter door toeval te Keulen geboren, waarheen zijn familie wegens « ketterij » gevlucht was.

(100) J. VAN DEN VONDEL, Lucifer. t'Amsterdam, 1654.

(101) J. VAN DEN VONDEL, « Poëzij », zijnde verscheiden Gedichten. Schiedam, 1660, deel II, blz. 308 en 319 ff.

— « Poëzij », 1682, deel I, blz. 410, 563, 567, 578, 593.

J. VAN VLOTEN, J. Van Vondel's dichtwerken, met aanteekeningen en toelichtingen, 3 deelen. Schiedam, 1877-1884.

(102) Over het herinrichten der St-Lucasgilde zie :

A. HOUBRAKEN, op. cit., III, blz. 329.

J. VAN VONDEL, Inwijdinge der Schilderkunste op St-Lucasfeest (« Poëzij », 1654, I, blz. 371).

(103) Jan VOS, Alle de gedichten. Amsterdam, J. Lacaille, 1663, blz. 125.

(104) Th. ASSELIJN, Broederschap der Schilderkunst ingewijdt door schilders, beeldthouwers en des zelfs begunstigers t' Aemsteldam. Jakob Vinkel, 1654.

(105) Deze verzameling van Govert Flink inspireerde aan Vos een zijner meest oorspronkelijke en beste gedichten : « Op de beeldekas van G. Flink ». Welke beelden erin bedoeld worden is ons niet bekend en het inventaris der goederen van Flink is tot hiertoe nog niet teruggevonden.

(J. VOS, Alle gedichten, blz. 524.)

(106) J. VAN VONDEL, Inwijdinghe, 1665, deel II, blz. 319.

N. B. — Deze getuigenis wordt overigens bevestigd door C. de Bie.

(107) J. VAN VONDEL, Afbeelding van Christijne, der Sweden, Gotten en Wenden Koningine (« Poëzij », deel II, blz. 25).

— Opdracht der harpzangen aan de doorluchtigste Koningine Christine, blz. 510 : « Gij die de Kerne en kracht van vele tongen, ook 't Nederlandsch kent... », vgl. blz. 203, 273, 387, 428.

(108) « Inventaris van de goederen bevonden ten huyse van d'Heer Erasmus Quellinus overleden 7 November anno 1678, in sijnen woonhuyse gestaen Appelstraet alhier » (J. VAN DEN BRANDEN, « Antwerpsch Archievenblad », XX, blz. 6) (Archief XI).

(109) Reyse van hare Doorluchtige Majesteyt Christina Koninginne van Sweden in den jaren 1654-1660, 2[e] druk. Amsterdam, 1661.

(110) F. J. VAN DEN BRANDEN, Inventaire des meubles et hardes appartenant à Sa Majesté la Serenissime Reyne de Suède, destinés pour être envoyer à Rome (« Antwerpsch Archievenblad, XXI, blz. 424).

Daarin worden o. m. vermeld :

« Ung Venus et Mercure, en yvoir, ung Ipsis et Venus, en yvoir, trois petits enfans en yvoir ». Verder, blz. 420 : « Pallas combattant contre Venus, Cupidon et Hercule ». Blz. 422 : « Ung cheval et leon de bronze combattants au-dessus ung pied noir. Ung cheval saultant de bronze. Ung grand centaure avecq une femme de bronze. Deux Hercules avecq une femme de bronze. Ung Mercure de bronze. Deux femmes se tenants sur ung pied de bronze. Ung sanglier de bronze ».

(111) Reeds den 8en Januari van hetzelfde jaar besliste de Raad der Ouden zijn kontrakt te herzien, misschien tengevolge van een verzoek van Artus.

(112) Requestboek (aant. 88).

(113) Resol. Thesor., III, blz. 20 (Stedelijk Archief, Amsterdam).

Quelliens rekeningen voor het beeldhouwwerk loopen slechts over de jaren 1651-1658. Eerst zeven jaren later maken de Thesaurieren vermelde afrekening (Archief XII).

(114) Ook Kroon verzekert ons, geen enkel positief bewijs hiervoor in de Archieven der Stad Amsterdam gevonden te hebben.

(115) De jongste onderzoekingen van Hugo Kehrer omtrent dezen meester vindt men in « Belgische Kunstdenkmäler » herausgegeben von Paul Clemen, München, 1923, deel II, blz. 25.

(116) C. DE BIE, Handschriftelich Bemerkungen des J. E. Quellin.

(117) Vertaling : « Arnoldus Quellin, de Jonge, na bij zijn verwant de kunst geleerd te hebben, vertrok naar Amsterdam, nadat hij met de dochter van Gabron gehuwd was;

hij hielp er zijn meester en werkte in marmer, wat hij vroeger nooit gedaan had. Hij vertoefde er twee jaar en ontving onderricht van Quellinus, zoo dat hij later vele marmerbeelden kon uitvoeren. »

(118) Supra-porten in de gaanderijen : Amphion en Icarus.

(119) WALPOLE, Anecdotes of painting in England, blz. 104.

In 1686 voerde Artus III met Gibbon een wit marmeren altaar uit voor Whitehall Chapel, dat door brand werd vernield. (De overblijfselen worden nog bewaard in Burham Church.)

(120) Thorlacius USSING, Billed Huggeren Thomas Quellinus. Kopenhagen, 1926.

(121) « Liggeren », II, blz. 178, 180.

Lees ook : THIEME-BECKER, Bart. Eggers.

(122) Eggers vervaardigde talrijke marmeren beelden voor het Keizerlijk Paleis te Berlijn.

(123) « Liggeren », I, blz. 620, 1625-1626 : Pieter Verbruggen bij Symon de Neef.

A von WURZBACH, Peter Verbruggen, I.

(124) C. DE BIE, op. cit., blz. 530.

(125) Stedelijk Archief te Antwerpen : Protocollen van Notaris Van der Donck, 1646-1660.

I. Actum 25-10-1650.

II. Actum 17-10-1650.

III. Actum 21-5-1653.

IV. Actum 7-8-1657.

(126) « Liggeren », blz. 620.

(127) « Liggeren », blz. 330.

(128) TESSIN, Ein Besuch in Holland (1687) (« Oud-Holland », XVII, XVIII, 1900, blz. 200).

(129) « Nagler », XXIV, 2e Auflage, 1913, blz. 397.

(130) A. W. WEISSMANN, Simon Bosboom (« Oud-Holland », 25e jg.).

(131) A. W. KROON, op. cit., blz. 141, 142 : « Geboetseerd festoenen en kapiteelen voor de stadsteenhouwerij. »

(132) A. von WURZBACH, op. cit., blz. 144.

(133) Verschenen bij Justus Danckerts in 1670.

(134) Th. LEVIN, « Zeitschrift für Kunst ». Leipzig, 1880, blz. 138 ff.

(135) M. VAN NOTTEN, op. cit.

Zie ook Amsterdam in de XVIIe eeuw : De beeldhouwkunst.

(130) TESSIN, op. cit., XVIII, 1900.

(137) « Liggeren », II, 1650-1651, Huybrecht de Aep, blz. 218. 1651-1652, Aurelius Gompart, blz. 229. 1658-1659, Repelli (Grupello), blz. 297. 1660-1661, Jan Boutil, blz. 318.

(138) Waarschijnlijk de gouden penning welke geslagen werd bij gelegenheid van den vrede met Spanje en ook aan Jakob Jordaens aangeboden. Wij weten niet wanneer deze eer hem te beurt viel, zeker vóór 1662, daar De Bie er reeds melding van maakt :

« Heeft Hollandt boven al sijn uyterste belooningh
(Die hij haer heeft gheeyst), niet om Quellinus hals
Een keten fijn van goudt gehangen tot belooningh,
Dat Hollandt consten lieft, en acht die meer als
Al de vergancklijckheyt van ghelt en rijcken schatten... »

(DE BIE, op. cit., blz. 505.)

Ook Sandrart gewaagt er over :

« Weswegen er mit sehr grossen schätzen, medagglien und guldenen Ketten begabet worden... » (SANDRART, op. cit., deel III, blz. 2).

(139) Alfred MICHIELS, Génie de David Teniers (« Gazette des Beaux-Arts », Paris, 1869, deel II, blz. 237).

P. GENARD, Anvers à travers les âges. Antwerpen, 1888, blz. 594.

Catalogus van het Koninklijk Museum van Schoone Kunsten. Antwerpen, 1905, deel I, Oude Meesters, blz. 356.

Het volgend opschrift bevond zich eertijds onder de buste :

Ill. et Excmo Dno
Do Ludovico de Benavide
Carillo et Toledo
Marchioni Caracenae etc.
Quod artis pictoriae Academiam
Philippi IIII
Regis catholici
Munificentia stabiliri curavit
Pictorum Decani
in gratam aeternamque
memoriam
hanc statuam posuerunt
1664.

J. B. VAN DER STRAELEN, Inventaire des biens appartenant à la Gilde de St-Luc en 1748.

— Jaarboek der Gilde van St-Lucas, blz. 124, 125.

— Jaarboek der vermaerde en kunstrijke Gilde van St-Lucas binnen Antwerpen.

F. J. VAN DEN BRANDEN, Geschiedenis der Academie van Antwerpen. Boek gehouden door Jan Moretus II, als deken der St-Lucasgilde (Uitgaven van de Maatschappij de Antwerpsche Bibliophilen).

(140) P. VISSCHERS, Geschiedenis van de St-Andrieskerk te Antwerpen, I, blz. 251 : « 1668. Item den 9 meert, ontfangen Sr. Quellinus, belthouwer voor het medeghaen van twee confreers met hunne tabbaerts, met de begraeffenis van sijn huysvrouwe... 12 g. » (Rekening van O. L. Vrouwekerk van Bamis 1668-1669).

(141) « In de maand November, ontfangen van confrater (Erasmus) Quellinus (schilder) voor het medeghaen van twee confreers, met hunne tabbaerts tot de begraeffenis van sijne broeder saliger... 12 g. »

N. B. — Wij lezen in een hs. van Fr. Verachter, onder-archivaris der Stad Antwerpen, omtrent de gebruiken van St-Lucasgilde :

« Item soo iemand van de confrers compt te sterven, ende sijne erfgenaeme begeeren dat de gulde medegaet ter begraeffenisse, soo sulle de Erffgenaeme moeten betaelen voor de Doodschult vier gulden... »

(142) Protocollen van Notaris J. B. Colijns (Stedelijk Archief, Antwerpen, 1669, fol. 76) (Archief XIII).

(143) Protocollen van Notaris le Rousseau, 28 Juli 1655 (Stedelijk Archief, Antwerpen) (Archief XIV).

(144) Protocollen van Notaris I. Haverlant (Stedelijk Archief, Antwerpen, 1667-1668) (Archief XV).

(145) Graf- en gedenkschriften van de Provincie Antwerpen, VI, 1871. Klooster der Minderbroeders, blz. 206.

(146) MOES, Iconographia Batava, II, blz. 257.

(147) J. VAN VONDEL, « Poëzij », I, blz. 593.

(148) A. THIJS, Historiek der straten en openbare plaatsen der Stad Antwerpen. Antwerpen, 1879, blz. 658.

(149) SCHELTEMA, Aemstels Oudheid, 1856, deel III, blz. 107.

(150) Deze Apollo is niet, zooals men zou kunnen gelooven een bekend werk van Artus. Hij behoort niet eens tot zijn school.

(151) E. MARCHAL, Erasme Quellin (« Biographie Nationale », XVIII, blz. 434).

(152) « Liggeren », I, blz. 435-436.

(153) Het zijn : in 1607, Joos Sterck en Joost Neef; in 1609, Rombout Claes; in 1612, Melchior van der Laenen; in 1614, Hans Franscoys en Jacques de Vrise; in 1615, Hans Bernaert.

(154) Schepenbrieven van 1643, III, fol. 78-79.

Verkoopakte van het huis « De Gulden Leeuw » Lombaardvest, I, aan Peter de Clercq op 7 October 1643.

N. B. — Het feit dat hij zijn weduwe in 1640 in armoede achterliet bewijst niets tegen zijn kunst, want wij vernemen dat hij op dat oogenblik niet minder dan acht groote ondernemingen uit te voeren had (Archief I).

(155) GEVARTIUS, Pompa introitus honori serenissimi principis Fernandi Austriae Hispaniarum infantis, S. R. E. card. belgarum et burgondionum gubernatoris, etc. a S. P. Q. Antwerp. decreta et adornata, Anno 1636.

Arcus, Pegnaba, Icones, a Pet. Paulo Rubenio, Equite, inventas & delineatas, Inscriptionibus e Elogiis ornabat, libro que commentario illustrabat Casparius Gevartius I C Archi-grammatoeus Antverpianis Accessit Laurea Calloana, eodem Auctore descripta Antverpiae Veneunt exemplaria apud Theod. a Tulden qui Iconum Tabulas ex archetypis Rubenianis delineavit et sculpsit.

Lees ook :

Fernand DONNET, Histoire d'un livre, blz. 354 (« Annales de la Société d'Archéologie de Belgique », XLIX).

Mad. SIRET, La note à payer pour le livre intitulé « Pompa introitus, etc... » (« Bulletin de l'Académie Royale de Belgique », 35e jg.).

(156) A. von WURZBACH, op. cit., Erasmus Quellinus II.

(157) Max ROOSES, Erasmus Quellinus II (« Biographie Nationale »).

(158) Gustav GLUCK, Aus Rubens Zeit und Schule, IV : Die beiden Quellinus (« Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses ». Wien. 1903, Bd. 24).

(159) Martin KONRAD, Antwerpener Binnenräume im Zeitalter des Rubens (« Belgische Kunstdenkmäler », deel II, blz. 191, 195, 220, 234).

(160) A. MICHIELS, Artistes de divers genres formés par Rubens (« Gazette des Beaux-Arts ». Paris, 1869, blz. 515).

R. OLDENBOURG, Die Plastik im Umkreise des Rubens (« Jahrbuch der Preussische Kunstsammlungen »).

(161) L. HYMANS, Anvers, blz. 61 (« Les Villes d'Art célèbres »).

(162) Aug. THYS, Historiek der straten en openbare plaatsen van Antwerpen, blz. 674. Antwerpen, 1879.

(163) J. DE WIT, op. cit., blz. 20, plaat H.

(164) Th. VAN LERIUS, Notre-Dame à Anvers, op. cit., blz. 20.

(165) Max ROOSES, Rubens, sa vie et ses œuvres, blz. 332 onder « Lommelin ».

Het betreft hier dus weer een reliëf-compositie zooals bij den Passer, waar vrij-figuren worden ingelascht en nog frontaal gehouden. Later, in St-Paulus, treffen wij een ander epitaphium aan, dat ook zij-aanblikken vertoont.

Een andere grafsteen, die van Albrecht Rubens en Clara del Monte, wordt eveneens aan Quellien toegeschreven (VAN LERIUS, op. cit., blz. 35). Hij prijkt in St-Jacobskerk te Antwerpen. Hij vertoont een bonte symphonie van verschillende marmersoorten en is in Teigknorpelstil gehouden. Hij is van hooge decoratieve waarde maar stellig niet door Quellien uitgevoerd.

(166) Max ROOSES, Catalogus van het Museum Plantin-Moretus, blz. 1 en 2.

« Adi : 12 Augusti 1639. Aen Quellinus, steenhouwer, voor den passer met « Labor et Constantia » in steen gehouwen : fl. 150. »

« Adi : 22 November 1644. Item betaelt aen Artus Quellinus voor het versetten en repareeren van den passer van de Bonte Huyt op de markt : fl. 18. »

(Archieven van het Huis Plantin, Rekeningen van het huis.)

(167) Idem, blz. 22.

Nr. 32, Rubens : Une marque de l'imprimerie plantinienne. Dessin à la plume lavé d'encre, 1630.

Nr. 35, Rubens : Dessin à la plume rehaussé de blanc et de noir.

Lees ook :

Max ROOSES, Petrus Paulus Rubens en Balthazar Moretus. Antwerpen, 1884.

(168) H. VELGE, La collégiale des Saints-Michel et Gudule à Bruxelles, blz. 263.

(169) VAN DE ZANDE, Basilica Bruxellensis sive monumenta antiqua inscriptiones et coenotaphia insignis ecclesiae SS. Michaeli Archangelo et Gudulae Virgini Sacrae. Mechelen, L. Van der Elst, 1743, deel II, blz. 107.

Lees ook :

Abbé DE BRUIN, Trésor artistique de la Collégiale de Ste-Gudule de Bruxelles. Brussel, 1871.

Inventaris van kunstvoorwerpen van het arrondissement Brussel. Provincie Brabant, 1904, blz. 5.

(170) Aug. THYS, De straten van Antwerpen.

Lod. LIEKENS, Geschiedenis der gemeente Heyst-op-den-Berg, 1921. Liekens beweert dat het beeld vervaardigd werd voor het Maria-altaar van St-Michielsabdij. En inderdaad daar prijkte voorheen een wit marmeren altaar toegeschreven aan Quellien. Dit altaar meen ik teruggevonden te hebben in de kerk te Zundert.

J. VAN DEN EYNDE, Provincie, stad en distrikt Mechelen, deel II, blz. 439.

VISSCHERS, Mengelingen, blz. 281.

— « De Middelaar », 1841, blz. 350.

(172) A. E. BRINCKMANN, Barok-Bozetti niederländischer und französischer Bildhauer. Frankfurt, 1923, deel III, blz. 34-35.

Afb. 15 : Caritas. Hellgelbe Terracotta. Höhe 0 M. 32.

Afb. 16 : Zwei Putti. Hellgelbe Terracotta. Höhen 0 M. 17 und 0 M. 155.

Afb. 16 : Putto mit Kreuz. Hellgelbe Terracotta. Höhe 0 M. 20.

(173) Francis BECKETT in « Kunstmuseets Aarsskrift », 1917.

(174) Het argument dat Brinckmann aanhaalt : nl. dat de haarbehandeling welke grafisch is, herinnert aan de techniek van Duquesnoy, Quelliens leermeester, pleit juist tegen een Quellinia. Want juist in de haarbehandeling onderscheidt Artus zich grondig van zijn meester.

Het inventaris vermeldt trouwens enkel de beelden als gemaakt door een Quellin, zegt niet uitdrukkelijk dat het werk is van Artus Quellien.

1. Frauenzimmer einem Kinde die Brust reichende von Thon modeliret von Quellin.

2. Ein schild von Kindern gehalten, mod eliret von Thon von Quellin.

3. Ein liegendes Kind mit einem Creutz eben der Arbeidt und von denselben Meister.
Inventarium aller in der Hochfürstl. Kunst und Naturalien-Cammer befindliche Sachen (1710) (Rijksarchief, Kopenhagen).

(175) Dou schijnt een voorliefde gehad te hebben voor de Vlaamsche beeldhouwkunst. Het beroemd reliëf van Duquesnoy : « Kinderen met een bok », komt op niet minder dan zeven schilderijen van den meester voor :

HOFSTEDE DE GROOT, Holländische Maler des XVII. Jahrhunderts, Band I, Gerard Dou, Nrs. 143, 152, 153, 171, 177, 186, 187 vertoonen Duquesnoy's reliëf, Nrs. 164, 172 en 173 geven een der reliëfs weer van Quellien uit het Amsterdamsch Stadhuis, nl. « kindertjes met leeuwen ».

(176) Journal des Voyages de MONCONY. 1665. Uitgegeven door de Liergues, deel IV, blz. 160.

(177) L. RIEBER, Het Koninklijk Paleis te Amsterdam. Haarlem.

(178) BIZET, Histoire métallique de la République de Hollande. A'dam, 1688, deel II, blz. 230.

(179) H. QUELLINUS, op. cit., deel I, 1655.

(180) C. HUYGENS schreef een gedicht op het Stadhuis (19-1-57) dat met gulden letteren werd gegrift in een toetssteenen plaat welke zich in de Burgemeesterskamer bevindt.

(181) Dr. Friedrich LUCA, Der Chronist Friedrich Luca. Ein Zeit und Sittenbild aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Frankfurt a-M., 1858.

(182) R. HEDICKE, Cornelis Floris und die Floris dekoration, Berlin 1913 (taf. XVII en XVIII).

(183) H. LEMONNIER, Jean Goujon et la Salle des caryatides au Louvre. (« Gazette des Beaux-Arts », 4e période, tome XXXV, 1906).

(184) Recueil des caryatides inventées par Joh. VREDEMAN DE VRIESE.

(185) F. BAUMGARTEN, Die Hellenistische Kultur, blz. 340.

(186) Oswald SPENGLER, Der Untergang des Abenlandes, I, blz. 588-592.

(187) A. RODIN, L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, B. Grasset, 1912.

(188) « Geschichte der Kunst », Die Italienische Plastik vom XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Berlin, Fischer, 1909.
Tafel 1561, « Algardi : Zurückweisung Attila's ». Marmor, über lebensgrosz.

(189) Paul CLEMEN, Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brugge. « Belgische Kunstdenkmäler », deel II, blz. 40).
F. M. HABERDITZL, Studien über Rubens (« Jahrbuch der Kunsth. Sammlungen » D. Oesterr. K., 1911-1912, blz. 285).

(190) WEISSMANN, op. cit., blz. 109.

(191) KROON, op. cit., blz. 107.

(192) N. B. — De catalogus schrijft de modellen van Apollo en Diana toe aan leerlingen omdat men in de rekeningen genoteerd vindt (Kroon, blz. 107) » een bas relief Apollo 3 voet hoogte». Het onze is 0 M. 5 hoog op 0 M. 28 breed. Dus besluit steller van den catalogus kan het onmogelijk het origineel wezen. De schrijver vergist zich ; met basrelief wordt in de rekeningen bedoeld : de trofee van het voetstuk, want verder leest men duidelijk : « Geboetseerd het model van Apollo en Diana » zonder opgave van afmetingen.

(193) Julius von SCHLOSSER, Aus der Bildnerwerckstatt der Renaissance, blz. 67-135.

ROSCHER, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig, 1884, deel I.

(194) VOS, op. cit., blz. 553, Apollo, door Quellinus van marmer gemaakt :

« De wreede Python die zich staagh aan menschenbloedt
Smoordronken zoop, wordt hier getreden met de voet.
Apol verwon dit dier door zijn verstaalde schichten,
Zoo doet de beitel van Quellien, al andere zwichten. »

In deze periode is wellicht ontstaan een marmeren beeld van Cupido, waarop Jan VOS zinspeelt, op. cit., blz. 167.

Waar deze zoon van Artus en Venus (om mij in den stijl van den tijd uit te drukken) zich thans bevindt, is mij onbekend.

(195) HABERDITZL, op. cit., blz. 283.

(196) N. B. — Deze groep bevindt zich thans in het Louvre, en is vermoedelijk door Lysippe geinspireerd.

(197) SANDRART, op. cit., Haupt Teil, sweyter Theil, K., blz. 7.

« Faunus puerum amplectens. »

Sandrart del. R. Collin sculps, 1677.

(198) N. B. — WEISSMANN, de uitmuntende geschiedschrijver van Jacob van Campen laat opmerken dat de werken door Quellien na 1655 uitgevoerd van ondergeschikten aard zijn (schoorsteenen, versiering van gewelven, met uitzondering van die der Thesaurien en der Weeskamer).

Dit bevestigt deze bewering, nl. dat hij er de bewerker niet van is, vermits hij zich op dit tijdstip uitsluitend wijdde aan de uitvoering der prachtige tympanons.

(199) De Justitia boven het portaal van de Burgerzaal, heeft blijkbaar Artus junior geinspireerd voor het scheppen van het vrouwenfiguur voorstellende « Het geloof » onder de kuip van den preekstoel van de voormalige Jezuitenkerk te Brugge 1669 (thans St-Walburgiskerk) (plaat XVI vergl. met ill. 22).

(200) Dr. Dirk SCHREVEL, Rector der Latijnsche School te Haarlem, schreef in 1647 : « Alle deze noch, overtreft Jacob van Campen, soo nobele schilder als geswinde mathematicus en architect van den Prins van Orangien, syn Oghheyt : zelf een man van groote middelen dewelcke uyt de const gheen winst gesocht heeft maer een naem... »

(201) Dr. J. A. WORP, De briefwisseling van Constantyn Huygens, I, II , III, Nyhoff, 1911.

Max ROOSES, « L'art flamand et hollandais », 1905, 2e année : L'œuvre de Jordaens dans la Salle d'Orange, blz. 164.

Uit deze periode dagteekent wellicht de groep Neptunus, op het Huis Spaanberg, te Zandpoort (voorloopige lijst der Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst, I, Provincie Noord Holland. Oosthoeck, 1921).

Reeds zeer sterk Amsterdamsch lijkt ook het relief met twee op zee paarden gezeten tritons, in de lunette boven de koetspoort van het Patriciershuis Delbeke, Keiserstraat, 1, Antwerpen (br. 2 m. 45, h. 1 m. 25, hout).

De gevel van het huis draagt weliswaar het jaartal 1648.

(202) KROON, op. cit., blz. 73.

— 1566.	gemaakt	achterfrontispies	f. 9.500
		vereering	500
			f. 10.000

(203) SCHELTEMA, Aemstel. Oudh., II, p. 76.

(204) N. B. — Voorgevel : Het Rijksmuseum bezit een verzameling losse stukken van de

modellen van den voorgevel, die den vorm heeft van een driehoek waarvan de basis 4 m. 15 meet op 0 m. 92 hoogte, en welke aan den meester zelf worden toegeschreven. Daarenboven heeft het nog een kopij daarvan.

Achtergevel : Van den achtergevel bezit hetzelfde museum een model (basis 4 m. 15; h. 0 m. 92) dat een kopij schijnt te zijn ; eindelijk een los stuk van het model voor dezen gevel, prachtig geboetseerd, dat ongetwijfeld van Quellien's hand is : twee mannen die een baal versjouwen (zie plaat XIX).

(205) Tekst van het Pamflet :

« Die voert een zee ten top in 't voorhooft van den gevel
» Waer sich een Maeght vertoont...
» Waerin Neptunus glipt, geseten op een wagen,
» Met hoorn en schulp beset, met tritons die 'r nae jagen,
» Zijn paerden vlughten rap, op dreun van hoorenklanck
» Vlack over golven heen, vlack over plaet en banck,
» Gestoet met grooten treyn van Zeegôôn en Godinnen,
» Van Crocodillen en van Swaenen, Meereminnen,
» En menigh Zeenymf oock, en reycken elck om 't seerst
» Wie de gekroonde Maeght gekroont mach hebben eerst. »

(206) Jonkheer MEYSTER : « Het eerste deel der Goden Landspel om Amersfoort, van 't nieuw Stad-Huys binnen Amsterdam » gedruckt voor de liefhebbers van de Bouwkunst. 1655, tweede druk, te Amsterdam.

(207) CAT, Nr. « Eikenhouten model van het door Jacob van Campen in de jaren 1648-1655 gebouwde Stadhuis te Amsterdam. »

Zie Historisch Topografische Atlas der gemeente Amsterdam.

HOFSTEDE DE GROOT, Quellenstudiën zur Holl. Kunstgeschichte, II, blz. 25, IVe deel.

(208) Willem DE KEYSER, zie WEISSMANN, « Oud Holland », 6^e jaarg., blz. 226.

(209) Nieuwe Huiszittenhuis of Berg van Barmhartigheid gebouwd door Stalpaert in 1649 (bestaat niet meer).

(210) Deze bas-reliefs worden bewaard in het Nederlandsch Muzeum, Amsterdam, Nrs 275, 181.

(211) Boven deze bas reliefs bevindt zich een compositie waarop Rombout Verhulst een pakhuis heeft afgebeeld waar arbeiders druk uit- en inpakken. Deze groep is blijkbaar ingegeven door den beroemden groep sjouwers van Quellien (plaat XIX).

VAN NOTTEN, op. cit., blz. 16.

(212) Naast Africa merkt men een groep arbeiders die een zware last optillen (plaat XIX). De kaalhoofdige arbeider is stellig ontleend aan het type dat men in veel van Rubens' werken terug vindt, bijv. in zijn « kruisiging » van de Hoofdkerk te Antwerpen, en de « Aanbidding der Wijzen » in het Prado.

(213) Merk ook hoe driekwart eeuwen later, Schluter, de Duitsche Barrokbeeldhouwer, die Quellien zooveel te danken heeft, in het Keizerlijk Paleis te Berlijn, de symboliseering der vier Werelddeelen aandurtt, wellicht reeds minder realist en meer decoratief opgevat.

In de modellen welke in het Nederlandsch Muzeum bewaard worden zijn de meeste figuren geheel naakt. Deze op de frontispiesen hebben lendendoekjes om, stellig een offer aan het puritanisme van het Amsterdamsch publiek.

Afgietsels van sommige dezer beelden bevinden zich in het Rijksmuzeum (Africa, een roodhuid, een triton, enz.). Zij werden gegoten tijdens de laatste herstellingswerken aan de frontispiesen (1915).

Naar het schijnt zouden deze afgietsels gemaakt zijn op initiatief van den beroemden impressionnistischen schilder en beeldhouwer Rik Wouters, die de gewrochten van zijn land-

genoot Quellien hoogst prees en bewonderde (mededeeling van volksvertegenwoordiger H. Vos).

(214) BRINKMANN, Barokskulptur « Handbuch der Kunstwissenschaft », blz. 304).

(215) N. B. — SANDRART reproduceert deze Fontana Palestrina in zijn « Teutsche Academie » blz. 33, plaat 51, sweyter Haupt Theil (1679).

(216) N. B. — De frontispiesen werden tweemaal gerestaureerd. De eerste restauratie dagteekent van 1851. De tweede werd ondernomen in 1915 onder leiding van Prof. Aerts uit Brussel. Lees daaromstrent : « Amstelodamum », Anno 1915, blz. 11 : De frontispiesen van het Paleis-Raadhuis.

— blz. 80 : Het beeldhouwwerk aan het Koninklijk Paleis.

(217) VAN ARKEL en WEISSMANN, Noord-Hollandsche oudheden, uitgegeven van wege het Koninklijk Oudheidkundig genootschap te Amsterdam, 1905, blz. 26 : « De schoorsteenen van het Stadhuis ».

(218) A. WEISSMANN, op. cit., blz. 126.

N. B. — Dit voorval is beschreven zoowel door Titus Livius als door Valerius Maximus. Titus Lividus werd in de XVIIe eeuw veel gelezen zoodat de stof waarschijnlijk aan zijn werk ontleend is.

(219) KROON, op. cit., blz. 87.

(220) C. COMMELIN, Beschrijving van Amsterdam, A'dam, 1726.

(221) Edward VAN BIEMA. Nalezing van de stadsrekeningen van Amsterdam van af het jaar 1531, blz. 45.

(222) SCHELTEMA, « Aemstels Oudheden », 1, blz. 151.

(223) N. B. — Het zou werkelijk de moeite loonen een bijzondere studie te wijden aan deze heerlijke bozetti, ongetwijfeld door Quellien zelf geboetseerd. Nr. 277 (181) 5 en 6 (kataloog Rijksmuseum).

(224) KROON, op. cit., Resolutie tres, 1663, fol. 151 verso.

(225) N. B. — Deze Hemony had reeds in 1564, voor O. L. Vrouwe Kerk van Antwerpen, 23 klokken gegoten.

Lees desaangaande : H. C. ROGGE, De klokkengieters François en Pierre Hemony. « Amsterdamsch Jaarboek », 1898, blz. 51.

Laura SALM, De Vyzels van François en Pierre Hemony. « Oud Holland », 35^e^ jg., blz. 93.

(226) TESSIN, op. cit.

(227) MONCONY, op. cit., blz. 171, août 1663.

(228) Edward VAN BIEMA, op. cit., blz. 46.

(229) COMMELIN, op. cit., blz. 18.

(230) « Alle de voornaemste Gebouwen der Wytvermaerde koopstad Amsterdam Cierlyk in't koper afgebeelt en kortbondig beschreven, ten dienste van al degenen die begeerig zijn om de zelven te bezichtigen. t'Amsterdam bij Hieronymus Sweerts, Jan Bouman en Aert Ooffaan, blz. 36.

(231) CAT, op. cit., blz. 77.

(232) Prof. Dr. SIX, Hendrik de Keyser als beeldhouwer. (Jaarverslag van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap », uitgebracht op 23 Mei 1910).

(233) N. B. — De heer Obreen, van het Gemeentearchief te Amsterdam, deelt mede dat de rekeningen van het Dolhuis over de jaren 1648-1665 niet meer voorhanden zijn. Andere bescheiden, waaruit iets over de Razernij zou kunnen worden afgeleid, ontbreken.

(234) SCHELTEMA, « Amstels Oud- en Gedenkwaardigheden », 6 deelen. 1855-1872, deel I, blz. 146.

(235) P. LANGENDYCK, De stad Kleef, Jan Bosch, 1747, blz. 40.

P. CLEMEN, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz : Kreis Kleve, blz. 117.

DRIESEN, Leben des Fürsten Johan Moritz von Nassau, blz. 298.

Jan VOS, De Vorstelijke bruiloft t' Amsterdam, II, blz. 298.

(236) J.VAN VONDEL, «Poëzij», I, blz. 410 : « Op de marmere Pallas van den doorluchtigsten Vorst en heere Joan Mauritius, Prince van Nassau. »

(237) N. B.—Eens te meer moest de fransche revolutie al deze schoonheid vernietigen. « Die Egalität und Fraternität, schossen das Wild im Tiergarten nieder, zerstörten das Amphitheater, die Gartenanlage, Fontaine, Grotten und Skulpturen. Nur die Minerva blieb, wenn auch verletzt erhalten » schrijft Klapbeck.

KLAPBECK, Die Baukunst am Nieder-Rhein. Berlin, E. Wasmuth, 1915, blz. 327, fig. 328 ziet men de Minerva van Quellien onder een tempel in het Tiergarten van Kleef.

(238) TESSIN, op. cit., « Oud Holland », XVIII, blz. 204.

DE WIT, op. cit., fol. 10 verso.

(239) RIBADENEIRA en Heribertus BOSWEYDUS, Generale Legende der Heylighen. Antwerpen, Jan Baptist Verdussen, 1681.

La Grande Légende ou fleur des vies des Saints. Douai, 1630.

(240) VONDEL, « Poëzij », I, blz. 484-489.

(241) Text van de gedichten : « Missa est Imperium ».

« Ignatius, de vierighste beschermer ».

Van Jezus naem en leer.

Verrijst hier, tot Godts eer.

Zijn heiligheid verdooft dit zuiver marmer.

(242) Xaverius een kruisgezant geworden

Voert Christus kruis noit moe

Den Indiaen toe.

Nu sticht hij noch in maermer, Jesus orden.

(243) « Amstelodamum », 7e jg., 1920, blz. 8.

(244) P. VISSCHERS, Oude en Nieuwe bijzonderheden van St-Andrieskerk te Antwerpen, 1846, blz. 14.

Graf- en Gedenkschriften van de Provincie Antwerpen : Parochiale kerken, III, blz. 28, 1887.

DE WIT, De kerken van Antwerpen, met aanteekeningen van J. de Bosschere, 1910, II, blz. 50, fol. 3 recto.

VAN LERIUS, Notices des œuvres d'art etc., blz. 36.

P. VISSCHERS, Verzameling van Grafschriften in St-Andrieskerk te Antwerpen met aanteekeningen, Antwerpen. 1851.

(245) R. OLDENBURG, Peter Paulus Rubens, München-Berlin verl. Oldenburg, I, 1922. « Die Plastik im Umkreis von Rubens », fig. 121, blz. 194.

(246) N.B.—I. In de, in 1926, door het dotatiefonds van het Plantijn-Muzeum aangeworvene verzameling Clement van Cauwenbergh, die circa 200 teekeningen rijk is, bevinden zich vijf stuks aan Artus Quellien toegeschreven. Deze toeschrijvingen werden weliswaar bij gebrek aan tijd door de leiding van het Muzeum nog niet gerevideerd, anders ware deze zonder twijfel tot dezelfde conclusies als wijzelf gekomen, namelijk dat deze toeschrijvingen onjuist zijn.

a) Deze toeschrijvingen werden niet gedaan aan de hand van een bekende teekening van Artus, aangezien zulke tot nog toe niet bestond.

b) Deze teekeningen onderling vergeleken blijken van verschillende handen te zijn.

c) Het feit dat zij beeldhouwwerk voorstellen bewijst geenszins dat zij door een beeldhouwer werden gemaakt. Inderdaad in de XVIe en in de XVIIe eeuw, was de basis van het teekenonderricht vooral de studie naar de Antieken. En de zeer « malerische » wijze waarop die teekeningen naar antieken werden nagebootst verraden veeleer één of meer schilders dan een beeldhouwer.

d) Eindelijk de ontdekking van de krabbels van Artus in Bokhoven, bewijst dat hij niet het minste aandeel heeft gehad aan de uitvoering der teekeningen van de verzameling Van Cauwenbergh.

Een dezer teekeningen, een sanguine (315 cm. 111 cm.) is naar een der guirlandes van Hubertus' Prentenboek gecopieerd.

Dat het om een kopij, en niet om een eigenhandige voorstudie van Hubertus zelf gaat, wordt bewezen door het feit dat hier het bovenste gedeelte van een guirlande, waarvan het onderste gedeelte ontbreekt omdat zij te lang zijnde niet in haar geheel in het prentenboek kon worden aangebracht, wordt voorgesteld. Dit is overigens het geval voor de meeste guirlandes van Artus in het Prentenboek van Hubertus uitgebeeld. De etser die er blijkbaar naar de natuur een teekening van maakte had geen reden om ze reeds als teekening aldus te verminken. Waarom zou hij overigens de hachuren van het graveerstift hebben aangeduid ? Immers hij had deze niet noodig daar hy zelf eigenhandig zijn etsen uitvoerde.

N.B.—II. Wat de rijke verzameling de Cuyper betreft (thans in het bezit van de familie Diltiens te Antwerpen), een der rijkste teekeningenverzamelingen welke men kent over de Vlaamsche beeldhouwers uit de XVIe, XVIIe en XVIIIe eeuwen, verzamelingen welke wij zelf voor de eerste maal hebben geclasseerd, daarin vonden wij geen enkele teekening die Artus' stijl verraadt.

Dit kwam nog onze meening staven dat Artus slechts bij uitzondering teekende.

Van Artus junior integendeel vond ik een heerlijke schets voor den troon van O. L. Vrouwe kerk te Antwerpen, met een authentieke handteekening Artus Quellin (zie tekst, blz. 192 en ill. 45).

Verder kennen wij nog van Artus II een « Ecce homo » te Rumpst. Lees :

F. DONNET, Dons de la famille de Brouckhoven à l'église de Rumpst (« Annales de l'Académie Royale de Belgique », IX, 1907, blz. 303).

Het Prentenkabinet van Copenhagen bezit ook van zijn hand een schitterende teekening met het ontwerp voor een biechtstoel.

Deze teekening gaat door voor een Artus senior. Verder bewijs ik dat zulks een vergissing is (nota 281, c).

(247) a) Als vergelijkingsmateriaal voor Quellien's stijl heb ik nog vier andere karakterkoppen van Vlaamsche barokke meesters aangebracht.

1. De nog zeer Renaissancistische kop van H. Norbertus door Hans van Mildert, welke prijkt boven het voormalig hoofdaltaar van de St-Michiels abdij van Antwerpen, thans te Zundert. 1624. (ill. 28 a).

2. De nog zeer klassiek getinte kop van Cimon, uit de groep van het Muzeum van Antwerpen van de hand van Hierome Duquesnoy (vóór 1654) (pl. XXXVIII).

3. Van Artus junior de heerlijke kop van God den Vader op het oxaal van de Salvatorkerk te Brugge, 1682 (pl. XXXIX). Men ziet hoe hij getrouw blijft aan de formuul van zijn meester (vergl. met pl. XXXVII); dat hij van een veel ontstuimiger temperament blijken geeft.

Op ill. 28b. ziet men nog een anderen kop uit het krankzinnigengesticht van Bouchout (hout, stellig van Artus junior) welke aansluit bij de marmeren borstbeelden van Petrus en Paulus, in de Kerk te Ryssel.

b) De heer Leo van Puyvelde wil dit doen doorgaan voor een werk van Artus de Oude (Verzameling Jos. Casier, Gent, nr. 1250, : houten beeld van den H. Hieronymus (Mus. Gent). Op een verborgen plaats van den rug zou het jaartal 1661 staan en het zou dus een tijdgenoot moeten zijn van de bronsfiguren van het Amsterd. Stadhuis.

Het is volkomen uitgesloten dat dit beeld het werk zou zijn van Artus senior. Noch de lichaamsvormen, noch de te lange handen en voeten, noch de eentonige vlakbehandeling, noch de vouwen van het gewaad met zijn hoekige zigzagribben vertoonen eenige verwantschap met Artus' manier. Wij betwijfelen eveneens dat het van Artus junior zou zijn (Leo VAN PUYVELDE, Oude Vlaamsche Kunst. Overdruk uit « Elsevier's geïll. Maandschrift »).

c) Beeld van den H. Jozef uit St-Jacobskerk te Antwerpen.

De heer Van Lerius beweert dat de H. Jozef in de O. L. Vrouwekapel van St-Jacobskerk van onzen Artus is. Mijnheer Van Lerius is een nauwgezet archivaris, maar men moet zich in acht nemen voor zijn artistieke beoordeelingen. Waar, in heel de productie van den meester, heeft hij dien verwarden haartooi ontmoet, deze lange en schrale ledematen onder een verfrommelde tunica met onlogische vouwen, waar deze overdreven contra-post? Dit is wellicht XVIIIe eeuwsch werk. Wij kennen twee Jozefbeelden van Artus' hand, beide in St-Paulus-kerk, jeugdwerken, doch wat hebben ze gemeen met den Jozef uit St-Jacobskerk? (VAN LERIUS, op. cit., blz. 138 ; DE WIT, op. cit.).

(248) Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture. Tome 1 : « Marten van den Bogaert » Desjardin, sculpteur du roi et recteur de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, élève de Verbruggen, excellait dans les ornements.

(249) Emile VERHAEREN, Jacques Verberckt boiseur (« Art flamand et hollandais », 10e jg. nr. 5, blz. 133).

D. GUILMARD, Répertoire des maîtres ornemanistes, 1880, blz. 508.

Archives de l'art français (« Documents », 1e reeks, blz. 360-409).

(250) André PERATE, Versailles (« Villes d'art célèbres », Paris, 1903).

(251) Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Rome, 1631.

(252) Onder dit vignet leest men :

« Francis du Quesnoy-Brux. fec.
» Theod. Mathan-sculps. Romae. »

(253) Aerdighe festoenen geinventeerd door Artus Quellinus constryck belthouwer (Prentenkabinet Brussel).

(254) Lees : Edm. MARCHAL, Erasme Quellin (« Biographie Nationale de Belgique »).

Alfr. MICHIELS, Daniel Seghers (« Gazette des Beaux-Arts », 1870-1871, blz. 362).

Fr. KIECKENS, Daniel Seghers de la Compagnie de Jésus (« Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique », reeks II, 10, 1886, blz. 394).

(255) Verzeichnis der Gemälde in der « Grosz-Herzoglichen Galerie in Mannheim », 1900 :

Nr. 282 : Maria dem Christuskinde die Brust reichend u. zwei Kinderfiguren (Bez. B. Ph. V. Thielen).

Nr. 283 : Blumenstück. In der Mitte befindet sich grau Maria mit Christus (Inv. P.V. Thielen 1651 ; E. Quellinus, fecit. 1651).

Zie verder :

« Kaiserliche Galerie, Wien » (nr. 1108, taf. V).

Grisaille Figur Maria, Blumenumrahmung Jan Philips van Thielen bezeichnet : J. P. Van Thielen Rigouldts f. A. 1648.

Catalogue du Musée de Bruxelles :

Nr. 421 : Zegenende Christus van E. Quellinus en Van Thielen (aan D. Seghers toegeschreven).

(256) Joannis Vredemanni « Pictores, statuarii, architecti, latomi, etc. Antwerpiae apud Joannem Galloeum ».

(257) A. F. BUTSCH, Die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance. Leipzig, 1878, 2 deelen.

Jac. FRANCART, Hondert schryftafelkens ende wapenschilden om te dienen voor Beeldsnyders schilders ende Goudstmeden tot chiraeten van schrychberders, bedietsels ende wapenen, 1622.

(258) SOUTMAN.

(259) Louis ADAM, Décorations intérieures et meubles des époques Louis XIII et XIV.

(260) Paulus VREDEMAN DE VRIESE, Plusieurs menuiseries. t'Amsterdam gedruckt by Claes Janssens Vischer, 1630.

Fr. VERMEULEN, Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst, afd. 2. Nyhoff.

(261) Giovanni ROSSI, Li fabbrich ei disegni Andrea Palladio ra raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Vicenza 1696.

(262) N. B. — In de artisjok zien we een overgangsvorm van de volle vrucht naar de dikke, bolvormige roos.

(236) Het ontwerp van deze communiebank vond ik terug in de verzameling de Cuyper.

Weliswaar spreekt men reeds in 1648 over een communiebank in hout die Petrus Verbruggen de Oude leverde voor de Kapel van het Heilig Sacrament in O. L. Vrouwekerk te Antwerpen, en waarvan het ontwerp door een Quellien geleverd werd (waarschijnlijk door Artus I). Deze communiebank zou ons misschien een belangrijke schakel hebben geleverd in de evolutie van dit meubel. Maar hier staan wij voor een onverdelgbare leemte zooals Vermeylen ze noemt : de communie bank werd reeds in 1736 verkocht (Rekeningboek van de Broederschap van het Heilig Sacrament Archief van O. L. Vrouwekerk. Antwerpen). (Archief).

(264) N. B. — Reeds zeer vroeg zagen wij bij Vredeman de Vriese een bedeesde poging in de richting van de schroefzuilen : Zuilen in den vorm van Hermen, vertoonen een gewrongen voetstuk. Idem gevel van het Heidelberger slot van Colyns Van Mechelen te Heidelberg 1585.

(265) Gilde van het L. Vr. Lof, ofte kort verhael der instelling en voorzetting van de kapel der H. Moeder Godes, in he kerk van O. L. Vrouwekerk te Antwerpen, 1853, blz. 48.

(266) « Preekstoel te Lier ».

De preekstoel te Lier werd op 11 April 1640 bij Erasmus Quellinus besteld « en bij syn dood, aen synen sone Artus Quelin, voor de som van 1.175 gulden ».

MAST, Ontleenend inventaris van St-Gommaruskerk.

Anton BERGMANN beweert in zijn « Geschiedenis der stad Lier », 1870, blz. 105, dat ook Peter Verbruggen daaraan heeft medegewerkt. Dit wordt eveneens bevestigd in den « Staat van goederen van Wylen E. Quellinus » waarin men leest (blz. 45). « Item compt Peeter Verbruggen voor aangenomen te hebben seckere preekstoel te Lyer te maecken, waervoorren dese sterfhuyse belast was, de somme van 1.000 gulden.

In 1642 werd de nieuwe preekstoel geplaatst en in 1643 aan Peter Verbruggen voldaan voor 1.625 gulden in plaats van 1.643 « omdat hy om syne tyt niet gesteld en was ».

Door het afsterven van E. Quellinus moesten de onvoltooid gebleven werken door de beide zwagers worden uitgevoerd : Artus Quellien en Peter Verbruggen. Te oordeelen naar wat wij van het talent van beiden kennen, is het ontwerp in elk geval van Artus Quellien, mogelijk een deel van de uitvoering. De dragende engelen zijn ongetwijfeld van de hand van Verbruggen (verg. met de engelen van het orgel van O. L. Vrouwekerk te Antwerpen).

(267) « Preekstoel van St-Elisabeth gasthuis », zie :

Edm. GEUDENS, L'hôpital Ste-Elisabeth à Anvers à travers les siècles. Antwerpen, 1895.

(268) « Preekstoel van St-Joriskerk ».

N. B. — De E. H. Fl. Prims, geschiedschrijver van St-Joriskerk, gaf ons de afbeelding van

een doek, het inwendige der voormalige St-Joriskerk voorstellende in de XVIII[e] eeuw. Tusschen twee pilaren onderscheidt men een gedeelte van den preekstoel welke inderdaad dezelfde is als die uit de kerk te Vilvoorden.

(269) MARCHAL. « Biographie Nationale », sub Artus senior.

(270) ROUSSEAU, op. cit., blz. 49-65.

Inventaire des œuvres d'art de l'arrondissement de Vilvorde, province de Brabant, 1905, blz. 143-160.

SELLIER, Notice historique sur l'église de Vilvorde, blz. 51.

VAN DEN EYDEN, Antwerpsche verzameling, III, blz. 32.

(271) DE WIT, op. cit., blz. 143.

(272) L. DE BURBURE, Uittreksels uit de archieven van de kathedrale kerk van Antwerpen, 1500-1797, I.

Rekeningen der Broederschap van het Heilig Sacrament, blz. 58.

« 1657 : Betaelt aen Quellinus, beltsnyer voor het maken der model in hout tot het silver tabernakel. »

« 1658, 19 Juni : Betaelt voor een silver tabernakel voor den outaer van Capelle van t' Hoogweerdig Sacrament in de Cathedrale wegent 678 oncen tot 56 stuyvers een once 2.520 » (Archief).

Van dezen troon die heden ten dage nog prijkt op het hoogaltaar der Cathedrale kerk te Antwerpen hebben wij de schets, geteekend Artus Quellin in de verz. Dieltiens teruggevonden (sanguine).

(273) Lees : Hugo KEHRER, op. cit., blz. 267.

GOVAERTS, Les œuvres du Prieuré de Leliendael à Malines. Mechelen, 1894, blz. 9.

Histoire de l'église Métropolitaine de St-Rombout, II, blz. 274, 1920.

(274) N. B. — In 1635 waren Abraham Matthyssens en Bernard Plucquet tot prefecten van de broederschap genoemd in hun hoedanigheid van bouwmeesters van dit gestoelte. In 1639 ontvangt Erasmus Quellien voor hetzelfde werk 150 gulden, voor rekening van een zekeren Jan de Juploy. De dood van Erasmus liet het gestoelte onafgewerkt en zijn artistieke nalatenschap werd in 1640 overgenomen door Jan van Nicolaas die 320 gulden ontvangt en door Karel van de Wouwere die 50 gulden opstrijkt, en ten slotte door Erasmus' zoon Artus, die 140 gulden trekt. In 1642 worden nog diverse betalingen gedaan aan K. Van de Wouwere die 140 g. ontvangt en daarop nogmaals 30 g. voor « loofwerck en diverse zuiltjes ». De weduwe van Erasmus ontvangt hetzelfde jaar nog 41 g. voor vroegere leveringen. (« Liggeren », I, blz. 435-436).

In de staten van goederen leest men :

Nr. 19 : « Item Heeft dese sterfhuyse aengenomen sekeren thuyn te maecken in de Preedickheeren van den Soeten Naem Jesus de somme van twee duysent guldenen ende dat zij doerop soo in den levene van den aflijvigen ontvangen hebben de somme van duysent guldene en de rest nog onbetaalt ende alsoo de materialen aldaer syn liggend. »

(275) N. B. — Terwijl de noordelijke beelden, ofschoon leunend tegen de tusschenschotten, even zorgvuldig aan voor- als aan achterkant behandeld zijn, zoodanig dat men heel duidelijk de gebogen lijn van achterhoofd, nek en rug onderscheidt, zijn de zuidelijke beelden slechts half-afgewerkte beelden welke enkel van de voorzijde mogen bekeken worden. Besparing aan geld, tijd en werk? Wij weten het niet. Doch stellig had Quellien nooit zijn toevlucht tot zulk middel genomen. Het illusionisme, zoo dierbaar aan de XVIII[e] eeuw, bleef hem steeds vreemd.

(276) Pater AERTS, De Predikheeren te Gent. Gent, 1913.

Deze archieven zijn thans verspreid : een gedeelte bevindt zich nog in St-Pauluskerk te Antwerpen, een ander gedeelte bij de Predikheeren te Gent. De paters die tijdens de revolutie

naar Weenen waren uitgeweken, hadden een deel der documenten gered. Zij zijn in 1880 terug in ons bezit gekomen. Thans bevinden zij zich in het Provinciaal Archief te Zurenborg.

(277) GENARD, Catalogue du Musée d'Anvers, 2e uitgave, 1857, blz. 394.

(278) VAN LERIUS, op. cit., Notice des œuvres d'art de l'église St-Jacques, blz. 102, 104, 105.

(279) Graf en Gedenkschriften van de Provincie Antwerpen: Parochiekerken, 1868, deel II, blz. 42-43.

(280) Hier hebben wij een voorbeeld van dat « massabedrijf », eigen aan den baroktijd. Men begrijpt dat deze veelvuldig gebruikte modellen het voorwerp zijn geweest van een bijzondere zorg. Tessin beroemt er zich op de veiling van werken van den pas overleden Verbruggen den Ouden bijgewoond te hebben : « Des alten Verbruggens modellen und sachen, sahen wir bereits stehen zum Ausruff, und antworteten seine modellen gants nicht gegen dem geschrey, dass man ihme gemacht hat » (« Oud Holland », op. cit., blz. 200).

(281) A. — Nog menig biechtstoel uit Quelliens ateliers prijkt in onze kerken : Wij halen aan :

a) In de L. Vrouwekapel der Begijnhofkerk te Antwerpen; lees daaromtrent het handschrift van Cuypers (thans in het bezit van den Eerw. Heer Diltiens, Antwerpen).

b) In Bouchouts parochiale kerk treft men twee biechtstoelen die stellig uit Quellien's atelier afkomstig zijn met het jaartal 1660-1670.

(Inventaire des œuvres d'art de la province d'Anvers, V, blz. 746-747.)

Van Lerius schrijft hem ook vier putti toe, op een biechtstoel van de St-Jacobskerk aangebracht, welke de vier jaargetijden voorstellen (bij de trouwkapel). Volgens onze bescheiden meening gaat er hier om gewrochten van M. Van Beveren.

B. — Het prentenkabinet te Kopenhagen bezit een teekening in zwart en wit 409-378 welke een biechtstoel voorstelt. Het geld hier een ontwerp van een Quellinus. Dit blijkt uit het opschrift achter de teekening aangebracht :

« Volgens dit concept ben accordeert met hr Artus Quilinus ende soude moeten hebben twee hondert ende viertich gulden gelt.

Ita testor Albue Stenraedt pastor te Benghen. Ende ick beloof volgens hetselve midel hetselven vroomelijck uyt te vuren bij mij Artus Quellinus. Actum Antwerpen den maand Juny 1665. »

Het geldt hier een gewrocht van Artus junior want nooit teekent Artus senior : Quellinus, steeds : Quellien. Wat hier valt op te merken is de stylistische evolutie welke dezen biechtstoel scheidt van dezen in St-Pauluskerk, waarop hij nochtans blijkbaar is geinspireerd. De kroonlijst is namelijk in het midden onderbroken om plaats te ruimen aan twee schilddragende engeltjes. Hier hebben we dus reeds oplossing van de architectonische geslotenheid, zooals in Vilvoorden (1664). Maar het is Quellien junior, niet senior die offert aan de nieuwe richting. Daarvoor pleiten ook de gekronkelde vulhoornen.

N. B. — Het Muzeum voor Oude Kunst te Brussel (afdeeling Beeldhouwkunst) bezit een verzameling potaarden modellen, toegeschreven aan Quellien. De Hercules, die een stier bedwingt is niet van Artus senior. Het beeld van den H. Maarten heeft tot model gediend voor een levensgroot beeld dat wij in de St. Margaretha kerk van het begijnhof te Lier teruggevonden hebben. Het draagt het jaartal 1676 en kan dus onmogelijk van Artus den Oude zijn, wat overigens duidelijk blijkt uit de stijl-analyse.

(282) Th. VAN LERIUS, Notice des œuvres d'art de l'église St-Jacques à Anvers. Borgerhout, 1858, blz. 189.

(283) Inventaire des œuvres d'art de la province d'Anvers, Contich, Eglise St-Martin. Kontich, St-Martenskerk : Koorgestoelten van Jan Eycken (1660).

(284) Groenendaal : De koorzetels, 1663.

A. WAUTERS, Histoire des environs de Bruxelles, II, 496. 1855.

P. L. C. SELLIER, Notice historique sur l'église de Vilvorde. Malines 1856.

E. SERNEELS, La restauration de l'église de Vilvorde (« Bulletin des métiers d'art », 1901, II, blz. 110).

Inventaire des œuvres d'art du Brabant : Arrondissement de Bruxelles, blz. 59.

J. GABRIELS, Barokmeubelen in O. L. V. kerk te Vilvoorden (« Eigen Schoon », IX, blz. 137-144).

H. ROUSSEAU, La sculpture aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Brussel, Van Oest, 1911, blz. 31.

Deze koorzetels, naar O. L. Vrouwekerk te Vilvoorden overgebracht, verdienen, ofschoon tot een heel andere groep behoorend, een oogenblik aandacht. Dit gestoelte werd eertijds voltallig gemaakt met andere welke het koor afsloten. Een 20 à 30 jaar geleden werden deze weggenomen onder voorwendsel dat zij het uitzicht op het Koor belemmerden. Engeland heeft van deze daad van vandalisme geprofiteerd. Waar het gestoelte gebleven is weten we niet.

Niet zoo volmaakt keurig en van zulk echt ras als die van St-Jacobskerk, onderscheiden ze zich door een overdaad van beelden, waaronder verschillende heel mooie, welke sterk aan de Antwerpsche school doen denken. Wij kennen de namen hunner vervaardigers niet. De engel die een korf op den schouder torscht, de vrouw die haar kleederen afwerpt — zuster van een der vrouwen uit de rechtspraak van Salomo — en vooral de Vlaamsche Veronica wier kleederen door den fellen wind tegen het lichaam kleven waarbij zich haar weelderige vormen openbaren — evenbeeld van de Nike van Samothrace — behooren tot de Quellientraditie, doch minder technisch volmaakt, minder edel en voornaam. Dit sterkt onze overtuiging dat de maker in de onmiddellijke nabijheid van den meester moet gezocht worden (pl. LX). Misschien Mathys van Beveren of N. Van den Eynden.

(285) M. KONRAD, op. cit., deel II, blz. 224-229.

(286) Inventaire des œuvres d'art du Brabant: Arrondissement de Nivelles, 1906, blz. 8.

(287) « Anno 1672, Sedilibis in Choro » (octavius Henry Anverpiensis 6762 fl.) (Archief van de Abdij).

Inventaire des œuvres d'art de la province de Brabant : Arrondissement Leuven, Averbode, blz. 162.

(288) Camille COFFAERTS, Les stalles de l'Abbaye d'Averbode (« Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles », 1892, blz. 283).

(289) Martin KONRAD, op. cit., II, blz. 259 en vlg.

(290) J. GABRIELS, Het klassicisme in Vlaanderen (« Vlaamsche Arbeid », Antwerpen, De Vos, 1925).

Jos. CASIER, Notes au sujet du mobilier de l'ancienne Abbaye cirstercienne de St-Bernard sur l'Escaut (« Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique », LXIX, 1921, p. 164).

FRUYTIERS, Het koorgestoelte der Cirstercienser Abdij St-Bernardus aan de Schelde (« Taxandria Maandschrift », 1924, Gebroeders Jutten, Bergen-op-Zoom).

(291) Stedelijk archief, Antwerpen : Jonge handboog (Archief).

(292) Th. VAN LERIUS, op. cit., blz. 11.

N. B. — Van Lerius beweert dat in de magazijnen van O. L. Vrouwekerk nog drie zuilen voorhanden zijn welke bij dit gestoelte hebben behoord.

(293) J. DE WIT, op. cit., blz. 6, fol. 8, recto.

N. B. — De Wit zegt nadrukkelijk dat het een gewrocht is van « Arnoldus Quellinus, seer goeden beltsnijder van Antwerpen, die veele schoone wercken soo binnen als buyten stads

gemaeckt heeft onder ander in de hoofdkerk te Doornijck ». Mols voegt er aan toe : « onzen Artus heeft discipel geweest van sijnen oom Artus senior, die soo veele schoon wercken in 't stadt huys van Amsterdam... »

(294) N. B. — De wrong in de machtige spiergroepen, zoo karakeristiek voor Quellien den Oude, heeft ons lang doen aarzelen, totdat andere bewijsgronden de weegschaal beslist ten gunste van zijn neef hebben doen overslaan. Doch dit bewijst hoezeer deze laatste nog aan de overlevering van zijn meester vastzit alhoewel de invloed van Bernini ook hier reeds te bespeuren valt (pl. LXI). Een repliek van dezen Sebastiaan versiert den gevel van de Boogschuttersgilde op de Groote Markt. Zij is in steen uitgevoerd. Een tweede, ditmaal houten kopie, bevindt zich naast het altaar van den linker kruisbeuk in St-Pieter en Paulus kerk te Pulle.

De « Inventaris der kunstvoorwerpen van de provincie Antwerpen » (1911, blz. 636) geeft er een afbeelding van en stelt het voor als een kunstwerk uit de Fransche XVIIIe eeuw.

Dit bevestigt onze bewering dat men veel te lichtvaardig 18^e^ eeuwsche fransche invloed ziet, waar enkel spraak is van zuiver Vlaamschen Barokstijl die een voorbereider en voorlooper is van den Franschen stijl.

De heer Dieltiens bezit een vrije nabootsing van den Sebastiaan (in gepolychromeerd hout) welke de handteekening draagt van W. Pompe, 1763.

(295) Documents relatifs à la formation et à la publication de l'ordonnance de Marie-Thérèse du 20 mars, 13 novembre 1773 qui affranchit les peintres, les sculpteurs et les architectes aux Pays-Bas, de l'obligation de se faire inscrire dans les corps de métiers (« Annales de l'Académie d'Archéologie », 1867, nr. 23, blz. 476).

(296) A. W. WEISSMANN, De oude kerk te Amsterdam (« Oud-Holland », 1906, blz. 139).

(297) N. B. — Wat er ook van zij, de strenge neo-klassieke architectuur vindt haar weerga te Antwerpen en wel in de koorafsluiting van St-Jacobskerk. Van Lerius schrijft ze toe aan Quellien, opgericht ter nagedachtenis van Henriette van Duvenvoorde van Wassenaer, overleden op 4 Mei 1658 (« Graf- en gedenkschriften, Parochiekerken », 1868, blz. 18).

(298) Fr. LUCA, op. cit., blz. 83.

(299) TESSIN, op. cit., blz. 128.

(300) A. W. KROON, op. cit., blz. 118.

(301) Afbeelding op blz. 92-93 in WEISSMANN, Bouw en beeldhouwkunst te Amsterdam in de XVIIe eeuw.

N. B. — De naam van Quellien wordt vermeld in verband: a) met het orgel van O. L. Vrouwekerk te Antwerpen. Genard beweert dat de inventie en de directie van dit prachtig orgel (1659) aan Artus van Amsterdam te danken zijn. Van Lerius daarentegen spreekt over een door Rubens geteekende schets voor dit orgel dat zich vroeger in de kosterskamer van de kerk bevond. Om deze tegenstrijdigheid in het licht te trekken hebben we zelfs de archieven onderzocht en vonden tot onze groote verbazing in de origineele rekeningen « de annis 1646-1660 » op den door Genard aangeduiden datum (van Bamis tot Kerstmis 1658) : « item betaelt Erasmus Quellinus, constschilder ende sijne inventie ende directie van den orgel bij 2 quittantien, 186 gulden ». Zoo werd het raadsel opgelost : Archivaris Pieter Genard had zijn bril vergeten. De vergissing van den heer Van Lerius is beter te verklaren. De schetsen van den schilder Erasmus Quellinus worden heel dikwijls met die van zijn meester Rubens verward. Dit geval leert ons eens te meer dat men zeer voorzichtig moet zijn met het benuttigen van materiaal uit tweede hand, wanneer de gebezigde documenten slechts gedeeltelijk worden aangehaald.

De tekst van Genard luidt : « le dessin du buffet est du célèbre architecte-sculpteur Artus Quellin le Vieux. » Les archives de l'église mentionnent en 1657-1658, le paiement, fait à l'éminent artiste : « voor sijne inventie ende directie van het orgel ». (P. GENARD, « Varia », I, blz. 13).

b) Met een orgel van de collegiale kerk te Dendermonde. Zijn medewerkers zouden geweest zijn Mathias van Beveren en H. Van den Eynden (1659-60) welke de gewone medewerkers zijn van Artus junior (« Annales du Cercle archéologique de Termonde », 1866, De straten van Dendermonde, blz. 74-75).

(302) A. PEULNER, Münchener Barokskulptur. München, 1922, B. I (ill.).

Notice historique sur l'ancienne Abbaye d'Herkenrode. Gent, 1849. « Cartularium van Herckenrode » door GARIS, Eglises. 269. (Mededeeling van den heer Daniels uit Hasselt).

(303) J. DE WIT, op. cit., blz. 56 : « De H. Rosa is van Artus junior ».

(304) A. W. WEISSMANN, Jacob van Campen (« Oud-Holland », 1901-1902, blz. 159).

(305) « Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond ». Leiden, 1915, 8e jg., deel II, blz. 73.

« Amstelodanum » (Maandblad). Amsterdam, 1914, blz. 87.

(306) Het afgietsel van het borstbeeld van den zeeheld Jan Van Galen door Rombout Verhulst bevindt zich in het Rijksmuzeum. Nr. 55 van den catalogus van gipsafgietsels.

N. B. — Het ijzeren traliehek om het graf van « capiteyn van Galen » is van Willem Harmensz.

(307) THORL. USSING, op. cit., Billed Huggeren Thomas Quellinus. Kopenhagen, 1926.

(308) Harry SCHMIDT, Quittanties van de Gotterfischen Rentekammerbucher (« Oud-Holland », 32, blz. 194).

Merk de gelijkenis van het portaal te Sleeswyck met het koorhek van de St-Jacobskerk waaraan ook de naam van Quellien verbonden is (pl. LXV a en b).

(309) Hieruit blijkt dat Artus een lijkschouwing heeft medegemaakt of bijgewoond, mogelijk wel in het beroemd theatrum anatomicum dat zich ten tijde van zijn verblijf te Amsterdam in het Margarethaklooster bevond. Ongetwijfeld heeft hij de beroemde anatomische lessen van zijn beschermer N. Tulpius gevolgd, welke in het Nederlandsch gegeven, niet enkel leerzaam en nuttig waren voor geneesheeren, maar waar ook de op de werkelijkheid gespitste kunstenaars menig praktisch onderricht konden uit putten. Deze lessen kon Artus nergens anders opdoen dan in het vrijzinnige Holland. Wij mogen niet vergeten dat in Italië en in de Katholieke Nederlanden de inquisitie nog aan gang was en dit soort studie niet toeliet.

C. COMMELIN, op. cit., II, blz. 651.

(310) Een ander bewijs van den invloed der wetenschap op de kunst vindt men in de uitvoering der bloem in haar natuurlijke verhoudingen tot stengel, blad en twijg, zonder de minste stileering. De liefde voor de bloem heeft zich uitgebreid tot de studie der plantkunde en de herbaria verheugen zich in een bijzonderen bijval.

(311) Archief van de Mariakerk te Berlijn (Archief).

Julius KURTH, Die Altertümer der St-Nicolai, St-Marien und Klosterkirche zu Berlin. Berlin, 1911, blz. 79.

Lees ook:

St-Marienkirche zu Berlin. Berlin, 1819, Uitgave Ditericx.

(312) KÖNIG, Historisch-merkwürdige Beitrage zur Krieges-Geschichte des groszen Churfürsten Friedrich Wilhelm in der Lebensbeschreibung Otto, Christoph Freyherrn von Sparr. Stendal, 1793, blz. 7.

Deze archieven zouden bewaard worden in Greiffenberg (Upmark).

(313) G. GALLAND, Studiën zur deutschen Kunstgeschichte Hohenzollern iund Oranien. Straatsburg, 1911, deel III, blz. 53.

Roeland VAN EYNDEN en Ad. VAN DE WILLIGEN, Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst. Amsterdam, 1842, deel I, blz. 215.

G. DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst, deel 1, blz. 178 : Die Grabplastik.

(314) Lees : Erziehungsjournal Otto Schwerins des Aelteren, Stadsarchief, Berlin.

(315) N. B. — 1. Men was het er langen tijd niet eens over, wie hier eigenlijk stond afgebeeld. Konig beweert dat het Graaf Georg von Sparr is. Hij argumenteert aldus : « Der Feldmarschall Otto Christoph von Sparr war zu arm gestorben, als dass er sich ein dergleiches Denkmal, welches an Pracht so ausgezeichnet ist, setzen lassen konnte». Het archief dat betrekking heeft op het monument en ons door den heer Geheim Konsistorialrat Schotz werd medegedeeld logenstraft Konig's bewering en geeft aan Otto Christoph von Sparr het initiatief van het totstandkomen van de graftombe. Het valt overigens dadelijk op dat de biddende krijgsheld, dezelfde man is als die voorgesteld op een koperen paneel, een portret toegeschreven aan Hondhorst, dat vroeger in den grafkelder hing en thans het koor der Mariakerk versiert. Het opschrift boven het portret vermeldt dat hier inderdaad Otto-Christoph von Sparr werd afgebeeld.

N. B. — 2. Het prachtig gesmeed ijzeren traliehek dat vroeger den grafkelder afsloot en thans voor de deur van den kerktoren geplaatst is, stemt volkomen overeen met dat van het portiek van den hertogelijken grafkelder in den Dom te Sleeswijk, door Quellien in 1663 gebouwd.

Dit enkele feit zou, buiten de stijlkritiek, voldoende zijn om het aandeel van Artus aan dit monument te bevestigen. Het vervangen van dit traliehek door een afschuwelijke houten deur, is een ware heiligschennis. Vermoedelijk werd het hek uitgevoerd door Willem Harmensz, de Nederlandsche kunstmid die ook het hek voor het monument van Galen, in de Nieuw Kerk, leverde.

(316) H. KEHRER, op cit., blz. 266.

(317) E. HENSLER, Die Grabdenkmäler von Jan Mone (« Belgische Kunstdenkmäler », deel II, blz. 94, afbeeldingen 78, 79, 80, tafel 14).

(318) Brusselsche Eer-Triumphen of drij jarigh jubile om het Heilig Sacrament van Mirakelen. Brussel, 1670.

In den tuin van het Palazzo Giustiniani treft men reeds vóór 1632 een portaal in dezen vorm aan.

In Alexander FRANCINI's Traicté des quarante figures, portiques d'architecture et arcs triomphaux. Paris, Melchior Tevernier, 163? zijn de meeste portalen in dien smaak.

Lees ook :

« Maandblad St. Lucas », 1911 : Poorten en deuren.

(319) Het Maria-altaar is thans verdwenen. Het werd in de XIX[e] eeuw door van der Neer vervangen door een trouwe kopie. Wij weten echter hoe het origineel er uitzag want wij bezitten een plaat, het oorspronkelijke Maria-altaar verbeeldend. (Sted. Archief, Antwerpen).

(320) H. KEHRER, Ueber Artus Quellin den Jungeren (« Belg. Kunstdenkmäler », deel II, blz. 266).

(321) Zie archief van de St-Joriskerk te Antwerpen (Archief mededeeling Dr. Prims).

(322) H. KEHRER, op. cit., id. als (320).

(323) Protocollen van notaris Van den Houdt, Lier, 1666. Medegedeeld door den heer stadssecretaris Vermeiren te Lier (Archief).

Protocollen van notaris Van der Donck, 1666 (Stedelijk Archief, Antwerpen).

(324) Deze abstraktie is een voorbode van de kunstopvattingen welke Artus junior en zijn medewerkers van hun meester onderscheiden. Toch zullen zij steeds aan hem ontleende, naturalistische elementen in hun versieringen blijven aankleven.

(325) A. — ARTUS SENIOR'S ALTAREN.

1. — « St-Rochusaltaar ». Van Lerius schrijft het prachtig, wit marmeren St-Rochusaltaar van St-Jacobskerk te Antwerpen toe aan Artus I. Geen enkel document staaft deze bewering.

De stijlkritiek echter stelt hem in het gelijk, te meer daar dit altaar dient als omlijsting voor een zeer geslaagd schilderij van zijn broeder Erasmus voorstellend « St. Rochus' wonderbare genezing in de woestijn » (E. Quellinus, 1660). Het ligt voor de hand dat beide broeders het altaar gemeenschappelijk ontworpen en versierd hebben. Trouwens, de architectuur van het altaar stemt volkomen overeen met het schema van altaren dat wij schetsen. Boven in een nis prijkt een albasten St. Rochus, mogelijk wel van Artus' hand. Wij vestigen in het bijzonder de aandacht op de gelijkenis van de schroefzuilen met hun versiering van lelies, rozen en engeltjes, met deze het altaar van den H. Zoeten Naam Jezus in St-Pauluskerk van Verbruggen aan (VAN LERIUS, op. cit., blz. 62-63).

11. — « Sacramentsaltaar » (1667) (ill. 55).

Het gebeurt heel zelden, dat men in Vlaanderen een weerglans vindt van Van Campen's invloed. Hierop maakt nochtans het Sacramentsaltaar dat zich vroeger in de St-Michielsabdij bevond, een uitzondering. Het wordt toegeschreven aan Willemssens en vertoont een mengelvorm : neo-klassiek tot aan de kroonlijst, barok daarboven. De gedaanteverwisselingen van St-Michielsabdij zijn te goed bekend om er hier op terug te komen. In de XVIIe eeuw was zij zoo beroemd dat zij den soevereinen, op hun doortocht te Antwerpen, als residentie diende.

Tijdens zijn beheer (1662-1678) herschiep abt Macarius Simeomo de kerk in een waar paleis. Hij was het die het altaar deed oprichten om als reusachtig raam te dienen voor Rubens' schilderij : « De H. Norbertus en andere heiligen ». Dit schilderij werd door de Fransche bezetters uit de kerk geroofd en later door Napoleon aan de stad Grenoble geschonken die tot hiertoe vergat het terug te geven. Een opschrift in den top van het altaar draagt als datum van de constructie : 1667.

De Wit noemt het verkeerdelijk Norbertus-altaar, waarschijnlijk vanwege het schilderij van Rubens dat het bevat en gewijd is aan St. Norbertus. Mols (plan 14) verbetert deze fouten en zegt : « desen autaer is niet toegeyghent aan St. Norbertus, maer aen het H. Sacrament, van witte en zwarte marmer, op de cornis zitten 2 jongelingen zoo konstig gewerkt, met de ander heeldhouderijen en relieven die boven den autaer staen, zijn geordonneert en gemaakt door den fameuzen beelthouwer Quellien van Amsterdam ». Deze jongelingen menen wij teruggevonden te hebben in den tuin van O. L. Vrouwekerk. Konrad schrijft ze toe aan H. Van Mildert.

Bedoeld altaar kan men herkennen op een prent van Henry Causé welke het inwendige der kerk weergeeft. Daaruit blijkt duidelijk dat het hetzelfde altaar is dat zich thans in O. L. Vrouwekerk te Antwerpen bevindt en aan den H. Antonius is gewijd. De tortelduiven welke tusschen de akantranken van de zuilen fladderen, de Heilige Geest boven in de nis in de gedaante van een pelikaan die zijn jongen met zijn bloed laaft en vooral de schilden in de zuilvoeten aangebracht, die alhoewel de wapens zijn uitgewischt, toch opvallend identiek zijn met de vermeld in de Graf- en gedenkschriften nl. rechts dat van St-Michielsabdij, links dat van Macarius Simeomo, nemen elken twijfel weg omtrent den oorsprong van dit altaar.

Hoe het komt dat het altaar van plaats en bestemming veranderde weten wij niet. Hoe dan ook, hier kan men merken dat twee tegengestelde richtingen elkaar de heerschappij betwisten : de neo-klassieke in de witmarmeren pilaren met hun vlak-gestileerde, abstrakte versiering in het matig verkropt architraaf en de gesloten nis die onderdak verschaft aan den H. Geest ; de barok zegevierend in de rolschelpen der bekroning. En het is wel merkwaardig dat de mab de deze twee strekkingen vertegenwoordigt als ontwerpen wordt vernoemd : Artus Senior. Niet als eigenlijk uitvoerder (hier komt Willemsens in aanmerking, want de magere, veel te vlakke ornamenten, de ongelukkige engeltjes die als schildknapen dienen en van rachitisme schijnen te bibberen hebben niets gemeens met Artus. Ook de architectuur, zelfs het neoklassiek gedeelte, mist Van Campen en Quellien's weelderige gespannen vormen en scherpe kontrasten. En het schijnt ons al even onwaarschijnlijk dat Artus er zich toe zou bepaald hebben enkel de volutas te versieren met twee heerlijke beelden waarvan

Mols de schoonheid roemt, maar die helaas verdwenen zijn. Wij vermoeden dat Quellien de schetsen voor den ganschen opbouw heeft geleverd, maar dat ziekte en dood hem hebben belet zich te verzetten tegen het afleveren van zooveel ongelukkige en onnauwkeurige details.

Lees daarover: « Graf en gedenkschriften », deel IV, Antwerpen, blz. 69.

« Abdijen en kloosters », afd. 1859, blz. 1314.

Groot-Kerkelijk Tooneel des Hertogdoms van Brabant. Den Haag, 1734, blz. 65.

Joannes C. J. de ROVEREY, Chronijke van Antwerpen. Antwerpen, 1775, blz. 8.

J. DE WIT, op. cit., blz. 151.

Hugo KEHRER, op. cit., blz. 265, nota 3 : « schon hier sei bemerkt, dass ich den Antonius altar der Kathedrale keinem der beiden Quelline zuschreiben kann ».

(325) B. — ARTUS JUNIOR'S ALTAREN EN PORTALEN.

I. — « Portaal van het trouwzaaltje in St- Jacobskerk te Antwerpen », 1667-1668.

Dit sierlijk portaal wordt door Van Lerius toegeschreven aan Artus senior (1). Hij vergist zich geducht. Stijlkritisch beschouwd is het een werk van Artus junior en ook de documenten bewijzen dat. De heer Donnet toonde ons het contrakt van de bestelling, dat bij hem berustte. De handteekening luidt Artus Quellin, het geschrift is dat van Artus junior.

(VAN LERIUS, op. cit., blz. 94.)

II. — Het Kuipersaltaar in de kathedraal, evenals vele andere altaren door oppervlakkige geschiedschrijvers aan Artus senior toegeschreven, blijkt bij nadere beschouwing en raadpleging der archieven van zijn leerling Artus junior te zijn en van Willemssen (Archief XVI, Antwerpen) (ill. 56).

III. — « Altaar van O. L. Vrouwekapel » (1678).

Indien wij de aandacht vestigen op dit prachtig witmarmeren altaar, gewijd aan de H. Maagd, in haar eigen kapel, dan is dat niet zoozeer om nogmaals de onbetrouwbaarheid van Ridder Marchal te doen uitschijnen, die eeuwig en altijd wanneer hij niet weet onder welke rubriek een kunstwerk te schikken, er het etiket Artus de Oude aan vasthecht, dan wel om te laten zien hoe Artus junior stylistisch veel meer tot den Hoog-Barok behoort dan zijn meester.

Lees daarover:

E. MARCHAL, op. cit., « Biographie Nationale ».

HOEFNAGEL, Historique de la Confrérie de Notre-Dame. Antwerpen, 1853 (Archief van de « Gilde van Onze Lieve Vrouwe Lof » blz. 48) :

« Een verdrag bij akten de datis 14 en 22 january 1678 voor Notaris D. Guiot opgemaakt tusschen de Lofmeesters en de beeldhouwers Quellinus en Verbruggen gesloten, waardoor deze laetste zich verbonden het altaar in witten marmer met albasten bassereleven en andere sieraden te maken, en tot aen de cornis voor half juli van het zelfde jaer te voltrekken, de timpanons en overige kroonstukken moesten zij tijdens den jubilé slechts op model en op doek geschildert plaetsen. »

Dit altaar dat men steeds als een der schoonste beschouwde werd op 14 Augustus 1678 ingewijd en kostte 18.000 Brabantsche guldens.

J. DE WIT, op. cit., blz. 9.

IV. — Hoofdaltaar van de St-Joriskerk 1677-1678 (1). Geweldig moet de bedrijvigheid van Artus junior geweest zijn die in hetzelfde jaar 1677-1678 ook nog het St-Jorisaltaar oprichtte. Zijn medewerkers waren Norbertus van den Eynden. Wanneer wij de aandacht vestigen op dit altaar dat thans verdwenen is, is het vooral om de bewering van Ridder Marchal eens en voor altijd te vernietigen, die zich niet geneert, dit negen jaar na den dood van « Corpus » ontstaan werk, aan dezen toe te schrijven. Het kontrakt gesloten tusschen de kerkmeesters en de kunstenaars nopens het oprichten van dit altaar (Archief) danken wij aan de bereid-

---

(1) Floris PRIMS, De St-Joriskerk te Antwerpen.

willigheid van Dr. Prims. Wij voegen er nog een ander document aan toe, waaruit blijkt dat de zoo met barokken geest doordrongen meester, er op gesteld was zijn altaren niet enkel op te richten om een kapel of koor te versieren maar ook « om als sieraad te dienen » voor de geheele kerk. Desaangaande werd voor het plaatsen van het altaar naar raadpleging van bevoegde personen als J. Jordaens en Erasmus Quellinus, tot het afbreken besloten van « sekeren tuin met koperenpilaeren », wat geschieden moest: « tot welstand van den marmeren aultaer ». Eens te meer triomfeert de subordinatiegeest van de Barok.

Het gaat er om een 50 voet hoogen altaar, met zes pilasters en zes effen pilaren in wit marmer. De zes pilaren en pijlers wijzen op een rond of halfrondaltaar. Daar boven prijkte St. Joris te paard, volgens de Wit een gewrocht van Artus II (Archief).

Het volgend jaar richtten Artus II en Willemsens het hoogaltaar van de St-Michielskerk op te Gent (1). Mogelijk was deze ook zoo geconcipieerd (thans verdwenen).

Verre van ons ook de bedoeling een vrij vreemde gaping aan te vullen in de interessante studie welke Kehrer aan Artus junior wijdt, die het Maria altaar schiep. Kehrer meende nochtans dit gewrocht kunnen voorstellen als een overgangstype van het vlakke altaar (d. i. bestemd om tegen een muur geplaatst te worden) naar het vrije, halfcirkelvormige type waarvan wij hier een voorbeeld voor oogen hebben. Dit altaar van de H. Maagd dat slechts tien jaar jonger is dan « De Witte Lelie » levert het bewijs dat Artus senior op het gebied der architectuur nog betrekkelijk behoudsgezind was. Tot in 1678 legde Artus junior trouwens ook niet veel meer durf aan den dag.

Artus junior lijkt mij de drager te zijn van de nieuwe evolutie. Zijn invloed moet op zijn tijdgenooten overwegend geweest zijn, alhoewel De Wit van hem beweert dat « hij was den grooten ordonneeren ofte architect niet ». Maar hier komt bij den auteur de reeds klassiekwordende XVIIIe eeuwsche kunstenaar, die zijn kritiek meer richt tot den barok-stijl dan tot den barok-meester. Want Quellin's gewrochten op het gebied der klein-architectuur logenstraffen De Wit's bewering.

In den traditioneelen trant schiep Artus junior :

1. Het portaal van het trouwzaaltje in St-Jacobskerk, 1666.
2. Het St-Anna-altaar in de Begijnhofkerk, Antwerpen, 1670.
3. De deur van de Sacristij in dezelfde Begijnhofkerk, 1670.
4. Het hoogaltaar van Leliendaal, Mechelen, 1674.
5. Het Maria-altaar uit de St-Michielsabdij, 167? (thans te Zundert).
6. Het Kuipers-altaar uit O. L. Vrouwekerk te Antwerpen, 1677-1678.
7. Het Schermers-altaar, O. L. Vrouwekerk, Antwerpen, 16??

Na de kentering ontstonden :

8. Het Maria-altaar uit de O. L. Vrouwekerk, Antwerpen; 1678.
9. Het St-Joris-altaar, St-Joriskerk, Antwerpen, 1677-78.
10. Het St-Michielsaltaar, St-Michielskerk, Gent, 1679.
11. Het St-Elizabethaltaar, St-Elizabethgasthuis, Antwerpen,
12. Het ronde Hoofdaltaar, St-Jacobskerk, Antwerpen, 1685?

Voegen wij aan deze gewrochten toe :

13. Het oksaal van St-Salvator, Brugge, 1683,
14. Het oksaal der Minderbroeders, Antwerpen.
15. Het portaal van de Vischmarkt te Gent, dan hebben we een ruimen kijk op Artus juniors bedrijvigheid als architekt. Zijn gewone medewerkers waren Norbertus van den Eynde, Willemsens, Frans Verbruggen, en ook wel, maar uitzonderlijk, de vader van den vroeg-rococo : Guilelmus Kerrickx.

Lees: JULIANE GABRIELS, De pre-rococo in Vlaanderen of Guilelmus Kerrickx. (Vlaamsche Arbeid. De Vos, Antwerpen, 1925).

---

(1) Ed. DE BUSSCHER, Recherches sur sur les peintres et les sculpteurs de Gand. Gand, 1886, blz. 142.

(326) J. SIX, Les bronzes de Jacques de Gérines au Musée National d'Amsterdam (« Gazette des Beaux-Arts », 1896).

Over Fl. de Vriendt en L. Dubreucq, zie R. HEDICKE, op. cit.

Over Lancelot Blondeel, zie Paul CLEMEN, op. cit., II, blz. 1-400.

Over Jan Mone, zie Erwin HEUSLER, op. cit., II, blz. 91-112.

Lees ook :

J. DE BOSSCHERE, La sculpture anversoise (Antwerpsche Bibliophielen).

H. KLEINCLAUSZ, Claus Sluter et la sculpture bourguignonne.

(327) Max ROOSES, op. cit., catal. blz. 61, (1).

1642, 13 May : Betaelt aen N. Quellinus beltsnijder voor het belt van oom saligher, op de plaetse staende, fl. 59,10 (Archief).

(328) Het beeld is volgens de kwijtbrieven posthuum. Heeft Artus zich dan gesteund op persoonlijke herinneringen om de trekken van den meest beroemden en meest geleerden vertegenwoordiger van het geslacht Plantin te vereeuwigen ? Of heeft hij zich laten leiden door de talrijke portretten, welke het huis Plantin van Balthazar Moretus I bezat en waarvan er een te danken is aan het penseel van Erasmus Quellinus en twee andere aan Thomas Willebords, alias Bosschaert? Wij weten het niet. Wij kunnen enkel vaststellen dat al de portretten van den grooten Balthazar onderling een treffende gelijkenis vertoonen.

(329) Max ROOSES, op. cit., blz. 61 (2).

1644, 22 Novem. : Betaelt aen Artus Quellinus, beltsnijder voor het pourtrait van momper Saliger, ghestelt boven de deur van het comptor (Rekeningen van het huis Plantin) (Archief).

(330) De buste van Christoffel Plantin is afgebeeld in Martin KONRAD, Hans van Mildert (« Belgische Kunstdenkmäler », II, pl. 30).

(331) Max ROOSES, op. cit., blz. 61 (3).

« Liggeren », I, blz. 661.

« Graf en gedenkschriften der provincie Antwerpen », deel V, blz. 320-321 : Klooster der O. L. Vrouwebroeders.

(332) Catalogus van het Gemeente-Muzeum, Den Haag. Dit medaljon was eertijds in het bezit van A. D. Schinkel en M. W. Wintgens.

(333) Dr. SIX, Cornelis van der Voort. Een eerste poging tot het terugvinden van zijn werk als potretschilder (« Oud-Holland »)

MOES, op. cit., II, blz. 485.

(334) Nicolai TULPI, Observationes medicae, 3 deelen. A'dam, Elsevier, 1672.

Over N. Tulpi zie Biographie universelle en verder in elke encyclopaedie of biographisch woordenboek.

(335) J. VAN VONDEL, op. cit., blz. 568.

Op het marmerbeelt van den E. Heer Dr. Nikolaas Tulp :

« De Hollandsche Eskulaap of Aemstels Hippokraat,
De weezen vader, en de dappere beschermer
van 't Recht en raethuis en den Burgerlijken Staet
leeft voor zijne afkomst, nu Quellijn hem klinkt in marmer.
Zoo komt belthouwerij gedachtenis ter hulp
Men ziet in 't beelt den geest en 't leven van ons Tulp. »

(336) Voorloopige lijst der Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst, deel V de gemeente Amsterdam. 's Gravenhage, Al. Lands drukkerij, 1928, blz. 429.

J. DE KOEHLER, Récréations numismatiques, deel 13, blz. 309.

VAN LOON, Histoire métallique des Pays-Bas, deel 3, blz. 64.

(337) J. VOS, op. cit., blz. 189 en 217.

(338) J. VAN VONDEL, op. cit., blz. 567 :

Op het marmerbeelt van den edelen en gestrengen heere Johan Huidekooper van Maerseveen.

« Zoo vat de beitel van Quellijn in louter marmer
Naer 't leven wat ons oogh in Huidekooper ziet :
Den burgervader en trouwhartigen beschermer
Der koopstadt, daer de Nijt haer pijlen op verschiet.
Christine heeft dien helt het ridderzwaert gegeven ;
De Keurvorst welkomt hem, als stads Gezant, in 't hof;
Zijn raet stut Indien, zoo wijt ons zeilen zweven,
En Maerseveen draeft hoogh en groeit op Ridderhof;
Het lust den burger hem in marmersteen 't aenschouwen
Maer schooner staet de man in 't hart des volks gehouwen. »

(339) Catalogus van de beeldhouwwerken in het Nederlandsch Muzeum van Geschiedenis en Kunst, 1915, blz. 58.

Nrs. 279(183), 280(184), 281(185).

Het portret van C. de Graeff is geëtst door Houbraken naar een familieportret dat door den heer Graeff van Polbroek wordt bewaard.

(340) Het model van de buste wordt vermeld in het inventaris opgemaakt bij het afsterven van Erasmus Quellinus II « een merquis Carracena geboetseert scheytsen van A. Quellien ».

Jos. VAN DEN BRANDEN, Het archievenblad van Antwerpen. Antwerpen, deel XXII, blz. 13 : Pronotaris H. Boon 1678-1679.

7 November 1678 inventaris van de goederen bevonden ten huyse van den Heer E. Quellinus overleden (7 Nov.) 1670 Appelstraet.

N. B. — Dit borstbeeld versierde langen tijd de vergaderzaal der Academie, in het oostelijk gedeelte der Oude Beurs gevestigd, waarvan de magistraten der Stad den leeraars het vrij gebruik had gegeven. Men zal zich herinneren dat Quellien deel uit maakte van het leeraarkorps der Academie.

N. B. — In 1748 deden de dekenen Ignatius van der Beken en Willem Slavon het inventaris opmaken van de goederen aan de gilde toebehoorend. Dit inventaris gepubliceerd door Van Straelen, vermeldt de buste van Bernavides door Quellien. Zij bevindt zich thans in het Koninklijk Muzeum, dat niets anders is dan een uitbreiding der Academie.

(341) P. A. LOUPE, Nederlandsche Spectator, 1874, nrs. 24, 25, 27 (Archief).

(342) Catalogus van het Dortrechts Museum 1928, blz. 92 (pl. 1).

(343) Te Berlijn (Kaiser Friederichsmuseum) is er een ivoren Venus, aan Artus Quellien toegeschreven. Wij meenen dat het hier om een vergissing gaat. In de verzameling Hessel te Antwerpen vonden wij een prachtigen ivoren Christus welke wij meenen aan den meester te mogen toeschrijven. Zijn malsche virtuositeit kunnen wij natuurlijk niet hier in hare volle meesterschap zooals in bozetti terug vinden, daar het er om een veel harder materiaal gaat.

Lees Christian SCHERER, Elfenbeinplastiek seit der Renaissance. H. Seemann, Leipzig.

CHRONOLOGISCHE LIJST DER WERKEN VAN A. QUELLIEN

1639. Epitaaf Gevartius, marmer (verdwenen).
1639. Boiserieën van den H. Z. Naam Jesus, St-Paulus, Antwerpen.
1639. Wapenschild Plantin, Plantin-Museum, Antwerpen, steen, h. 1 m. 41, br. 1 m. 7.
1640. Preekstoel, St-Gommaruskerk, Lier, eikenhout (samenwerking met P. Verbruggen).
1642. Borstbeeld van B. Moretus II, Plantin-Museum, Antwerpen, afgietsel, h. 0 m. 52.
1642. Drie lessenaars voor O. L. Vrouwekerk, Antwerpen (verdwenen).
1644. Borstbeeld Jan Moretus II, Plantin-Museum, Antwerpen, steen, h. 0 m. 43.
1644. Epitaaf met Maria, Jozef en Anna, witte steen en toetssteen, h. 0 m. 26.
1644. Atelier, palmhouten madonna (verz. van Herck, Antwerpen).
1644. Atelier, palmhouten madonna (verz. Baronne van der Stegen, Antwerpen), h. 0m.20.
1645. « Ara Cœli », St-Goedelekerk, Brussel, marmer, h. 2 m. 85.
1645. Bozetti, Tronende madonna, Museum Ryssel, h. 0 m. 53, br. 0 m. 35.
Atelier, Tronende madonna naar het vorig, Paardenmarkt, Antwerpen, steen (door Gerrit, naar het origінaal gebeiteld).
1640-1645. Borstbeeld Willebrordts, Tuin Academie, Antwerpen, steen.
1640-1645. Biechtstoelen Noord en Zuiderbeuk, St-Paulus, Antwerpen.
1640-1645. Atelier naar de vorige, twee biechtstoelen in de St-Jacobskerk, Antwerpen, 1658-1663.
1648-1649. Lunette van het huis Delbeke, Keizerstraat, Antwerpen, hout, br. 2 m. 45, h. 1 m. 25.
1648. Ontwerp voor een houten communiebank voor O. L. Vrouwekerk te Antwerpen, door P. Verbruggen uitgevoerd (Archief, Broeders Heilig Sacrament, thans verdwenen).
1649. Praalgraf van Graaf Immerzeel, marmer, Kerk te Bokhoven.
1650-1658. Binnenversiering van het Stadhuis te Amsterdam, marmer en bozetti (zie detail, blz. 302 en 303).
1650-1654. Apollo en de negen muzen, marmer (verdwenen).
1650-1651. Medaljon Huygens (thans Stedelijk Museum), Den Haag, marmer.
1650-1654. Een marmeren Cupido, door Vos vermeld (verdwenen).
1652-1654. Relief voor het orgel van de Nieuwe kerk, Amsterdam, marmer.
1654. Een houten schip, een scheepskroon en een grooten Mercuriusstaf voor de vertooningen op den Dam (verdwenen).
1654. Borstbeeld van Nicolaas Tulpius, marmer (verz. Six, Amsterdam).
1657. Een schoorsteenmantel voor de Jorisdoelen (verdwenen).
1657. Gesneden twee houten spiegellijsten met de vier elementen, palmhout (thans Stedelijk historisch Museum).
1657. Oude kerk, sieraad van het orgel.
1656. Een houten klopper voor de gevangenis.
1656. Het Wapen van de zijde hal, bremersteen.
1655. Beeld van den Heiligen Xaverius, marmer (verdwenen).

1656. Beeld van Ignatius de Loyola, marmer (verdwenen).
1656-1658. Twee tympanons voor de achter en voorgevels van het Stadhuis van Amsterdam, h. 81 voet, br. 18 voet, Avendersteen.
1658. De Razernij, zandsteen, Rijksmuseum, h. 2 m. 95.
Gebeeldhouwde groep met Neptunus. Zandpoort.
1658. S. Pieter in marmer, St-Andrieskerk, Antwerpen, h. 2 m. 12.
1658. Gestoelte van de St-Jacobskerk, Antwerpen, eik.
1672. Atelier Quellien, zetels van het koorgestoelte van Averbode.
1658-1659. Beeld van S. Borgia, marmer, St-Caroluskerk, Antwerpen.
1658-1659. Beeld van Aloisius van Gonzaga, St-Caroluskerk, Antwerpen, marmer.
1660. Een fontein te Cleef. De Minerva alleen bestaat nog, Thiergarten Cleef.
1660-1661. Houten modellen voor de beelden op het Stadhuis, h. 10 voet.
1560-1663. Zes bronzen beelden op het Stadhuis.
1660. Praalgraf van Veldmaarschalk von Sparr. Marienkirche, Berlijn, marmer.
1660. Medaljon Catharina Hooft, marmer, Rijksmuseum, br. 48, h. 54 m.
1660. Medaljon van Cornelis de Graeff, Consul, Amsterdam, marmer, h. 0 m. 54, br. 0 m. 4.
1661. Borstbeeld van Antoon de Graeff, burgemeester van Amsterdam, marmer, h. 0 m. 75.
1661-1663. Praalgraf van Frederik, Marienkerk, Sleeswijck, marmer. Koorhek van de St-Jacobskerk, marmer en albast.
1663. Groepen boven de portalen van de Burgerzaal.
1664. Borstbeeld van Marquis de Caranena, Gouverneur der Spaansche Nederlande, Museum, Antwerpen, h. 0 m. 98.
1665. Borstbeeld van Joannes de Witt, Museum Dordrecht, marmer, h. 0 m. 93, br. 0 m. 72.
166?. Borstbeeld van Jan Huydecooper van Marseveen, marmer?
1667. Altaar de « Witte Lelie », St-Gommaruskerk, Lier, marmer.

LIJST DER VOORWERPEN WELKE A. QUELLIEN VOOR HET AMSTERDAMSCH RAADHUIS VERVAARDIGDE.

I. — Vierschaar. 1650-1654.

1652. Drie marmeren bas-reliefs.
Saleucis, h. 8 voet, br. 6 voet.
Junius Brutus, h. 8 voet, br. 6 voet.
Salomos rechtspraak, h. 8 voet, br. 6 voet.
1652. Vier marmeren beelden « bedrukte en gevangene vrouwen ».
1652. Een beeld « De Gerechtigheid », marmer (levensgrootte).
1652. Twee festoenen op de imposten.
1653. De fries boven de bas-reliefs, de 2 Medusakoppen en andere sieraden.
1654. De bovenfries van Bremer steen, lang 472 voet.

II. — Burgerzaal. 1665.

1655. Twee geheele bogen « de temperamenten der elementen ».
Twee groote marmeren bogen « de vier werelddeelen ».
1654-1657. De kapiteelen, de imposten, de festoenen, de friesen, hoekstukken, kortom de geheele versiering dezer zaal in marmer, Gothlandschen, Bremer, Avandersteen.
Twee groepen boven de portalen.
1663. De gerechtigheid, met den dood en den nijd.
1663. De Maagd van Amsterdam met symbolieke figuren omringd, marmer.

Groote Galerij.

1650. Een beeld Apollo, marmer.
1653. Een beeld Diana, marmer.
1653. Een beeld Jupiter, marmer.
1653. Een beeld Mercurius, marmer.
1653. Een beeld Cybele, marmer.
1653. Een beeld Mars, marmer.
1651-1652. Twee festoenen voor de imposten.
1651-1652. Een beeld van Saturnus, marmer.
1654. Twee bas-reliefs : Icarus (desolate boedelkamer) en Arion (assurantiekamer).
1656. Amphion (Burgemeesterkamer).
1655. Mercurius en Argus (Burgemeesterkamer).
1650-1657. Festoenen op de imposten, hoekstukken, reliefs voor de pedestaals, marmer en Avendersteen, enz.
Twaalf reliefs in de bogen : kinders met dieren.

Schoorsteenen.

1655. Fries in de Burgemeesterskamer, marmer.
1556. Kamer der Heeren, XXXVI, marmer.
1654. Weesmeesterkamer, marmer.
1656. Weesmeesterkamer, marmer.
1656. Rekenkamer, zandsteen.
1656. Relief met een wijnoogst (thans verborgen), hout.
1653. Friesen en houten festoenen. Vertrekken der Commissarissen.
1654. Twee marmeren schoorsteenen in de Secretarie (thans verdwenen).

Bozetti.

I. — Lijst der modellen voor het Stadhuis, door Kroon vermeld, en nog heden tegenwoordig in het Nederlandsch Museum te Amsterdam.
A. — Vierschaar.
1650. Twee cariatiden « bedrukte vrouwen », h. 0 m. 84.
1650. Twee cariatiden « gevangene vrouwen », h. 0 m. 83.
1651. Het model van een bas-relief van Junius Brutus, h. 0 m. 84, br. 0 m. 35.
1651. Salomos rechtspraak, relief in potaarde, h. 0 m. 80, br. 0 m. 61.
Zaleukos, wetgever van Locris, relief potaarde, 0 m. 85, br. 0 m. 60.
B. — Groote Galerij.
1650. Apollo, bas relief, reductie van het origineel model door Kroon vermeld, h. 0 m. 59, br. 0 m. 28.
1650. Een bas relief Diana, reductie van het door Kroon vernoemd model, voorschetst?
Jupiter, h. 0 m. 885, br. 0 m. 475.
Jupiter, variante vorig, h. 0 m. 89, br. 0 m. 47.
Sybele, bas-relief, h. 0 m. 58, br. 0 m. 305.
1653. Saturnus, h. 0 m. 86, br. 0 m. 485.
Mars bas-relief, h. 0 m. 59, br. 0 m. 315.
Saturnus, varia vorig werk, h. 0 m. 90, br. 0 m. 49.
Deze modellen hebben waarschijnlijk als voorstudie gediend voor het vervaardigen van de grootere modellen welke aan de stadsregeering moesten voorgesteld worden. Het bestaan der varianten wijst op origineele werken.

1650. Zes modellen voor de bogen :

kinders en hanen.
kinders en visschen.
variante vorig.
kinders en wolven,
kinders, wolven en doodsbeenderen.

Groepschelpen.

1. Verzameling losse stukken voor het frontispies van den voorgevel, h. 5 m. 15, br. 0 m 92.
Kopie van het vorig met drie origineele stukken.

2. Frontipies voor den achtergevel, h. 0 m. 92, br. 0 m. 41.
Detail achterfrontispies. Twee mannen een baal voortduwend.

3. Modellen voor de bronzen beelden op het Stadhuis.
Model voor « een Atlas », de armen ontbreken, h. 0 m. 77.
Model voor een « Atlas », rechter arm afgebroken, de kop is hier eenigzins gewijzigd, h. 0 m. 77.
Model voor de Gerechtigheid, de arm waarin de weegschaal wordt gehouden ontbreekt, h. 0 m. 88.
De « Voorzichtigheid », de rechter arm onder den elleboog afgebroken, h. 0 m. 90.
Model voor de pompen binnen de plaatsen, de houten origineelen ontbreken, bozetti groep van vier personen in hoog relief, « Cimon en Pera » voorstellend met nog twee andere personages, 0 m. 24.
Diepe schaal door neergehurkte personen gedragen, h. 0 m. 315.

II. — Het voor notaris H. Boon op 7 November 1678 door Hubertus Quellinus opgesteld inventaris der kunstwerken van Wijlen Erasmus Quellinus (340) vermeldt nog volgende gewrochten van Quellinus (meestal bozetti).
Op de groote eatoir. Geboetseert beelden twee naecte vrouwken, van Cardon ende Artus Quellinus.
Marsken, Venus van Artus Quellinus.
Naakte Venus van Artus Quellinus.
Geboetseert modelleken van Moretus Quellinus.
Eenen tarm geboetseert van A. Quellinus.
H. Josef enden kindeken van Artus Quellinus. Hercules van Artus Quellinus.
Faunus met kindeken van Artus Quellinus.
Soutvat geboetseert van Artus Quellinus.
Eenen grooten Christus van A. Quellinus geboetseert naar 't leven.
Bachus met een saterken van Artus Quellinus.
Een tronie naer 't leven van Artus Quellinus.
Marquis Caracena geboetseert scheytse van A. Quellinus.
Frontispies van Amsterdam.
Een armen geboetseert van Artus-Quellinus.
Apollotronie van Artus Quellinus.
Een klein kindeken tot een Lieve vrouw geboetseert door Artus Quellin.
Hercules die den leeuw verovert, van Artus Quellinus.
Twee vrouwenvoeten van A. Quellines.
Cleopatra, geboetseert van Artus Quellinus.
Loopend springen leeuwken, geboetseert van Artus Quellinus.
Een draexeke geboetseert van A. Quellinus.
Een liggende leeuw enden leeuwinne, begoetseert naer Artus Quellien.
Een draeckxen naer Artus Quellinus.

Een sater met een teve geboetseert van A. Quellinus.
Geboetseert antiq beldeken, A. Quellinus.
Juno geboetseert van A. Quellinus.
Christus geboetseert van A. Quellinus.

III. Een « Ecce homo », vroeger het eigendom van Van den Heuvel te Brussel. Thans verdwenen (mededeeling Dr. Burchardt, Berlijn).

IV. — Het beeldenkast van Govert Flink (door J. Vos vermeld, verdwenen).

V. — Een loopende springende leeuwken, was ook ghet eigendom van Jordaens (zie inventaris nalatenschap Jordaens).

VI. — Een geboetseerd jongetje van Quellinus vermeldt de Catalogus der voorwerpen van Cornelis Dusart, welke verkocht werden op 21 Oogst 1708 (zie Bredius, Künstler-Inventare, blz. 36, nr 206).

VII. — Het model voor het borstbeeld van Tulpius (Nederlandsch Museum), h. 0 m. 85.

VIII. — 1658. S. Pieter, model voor een marmeren beeld in St-Andries, te Antwerpen, Museum, Brussel, h. 0 m. 91.

Ivoor :

Een Christus (verzameling Hessel, Antwerpen), h. 0 m. 91.

LIJST DER PLATEN

LIJST DER ILLUSTRATIES

45. — A. Quellien junior, Antwerpen, Schets voor den troon van het Heilige Sacrament in O. L. Vrouwekerk (verzameling Dieltiens, Antwerpen), blz. 193.
46. — Werkplaats A. Quellien senior, Antwerpen, St-Jacobskerk, Kooromgang (zuid) een biechtstoel, anno 1658, eikenhout, blz. 200.
47. — Idem, relief : « De Heilige drijvuldigheid », eikenhout (Fot. Denkmalpflege), blz. 201.
48. — Idem, Antwerpen, St-Jacobskerk, kooromgang zuid, relief van een biechtstoel : « De Heilige Familie », 1667 (Fot. Denkmalpflege), blz. 202.
49. — A. Quellien senior, Antwerpen, St-Jacobskerk, koorgestoelte, 1658 : detail negerkopje (zie westelijk frontiespies, Amsterdam), blz. 209.
50. — A. Quellien de Oude, Amsterdam, galerij van het voormalig Stadhuis, marmer, a, b en c, welke guirlandes men ook aantreft op het koorgestoelte van St-Jacobskerk te Antwerpen, blz. 210.
51. — Verhulst en Willem de Keyser, Amsterdam, Nieuwe kerk, praalgraf van Galen (naar een ontwerp van Quellien), marmer, 1654 (Fot. Rijksbureau voor monumentenzorg), blz. 225.
52. — A. Quellien de Oude, Sleeswijck, Dom, praalgraf met ijzeren tralie, 1663 (Fot. Denkmalpflege, provinz Schleswig-Holstein), blz. 229.
53. — Hans van Mildert, Zundert, hoogaltaar met de Heilige Maagd, H. Norbertus en Sint-Michael (voorheen St-Michielsabdij, Antwerpen, 1624) (Fot. Torfs), blz. 237.
54. — Hans van Mildert, Zundert, tabernakel in de rugzijde van altaar (ill. 53) (Fot. Torfs), blz. 240.
55. — Willemsens en A. Quellien, voormalig sacramentsaltaar St-Michielsabdij, thans St-Antoniusaltaar O. L. Vrouwekerk, Antwerpen, bl. 240.
56. — A. Quellien junior en Willemsens, Antwerpen, O. L. Vrouwekerk, Predella van het voormalig kuipersaltaar. marmer, anno 1667, rugzijde van hoogaltaar, h. 1 m. 54, br. 1 m. 82 (Fot. Denkmalpflege), blz. 242.
57. — H. Duquesnoy, Praalgraf van bisschop Triest. St-Baafs, Gent, 1640. (Fot. Denkmalpflege), blz. 245.
58. — A. Quellien senior, Antwerpen, Tuin van de Academie van Schoone Kunsten : Borstbeeld van Willebrordts, 1654, blz. 249.
59. — A. Quellien senior, Den Haag, Gemeente Museum : medaljon van C. Huygens, marmer, anno 1652 (Fot. Gemeente Museum, Den Haag), blz. 250.
60. — A. Quellien senior, Antwerpen, Christus (verz. Hessel), ivoor, h. 0 m. 22 (met uitgestrekte armen 0 m. 28), blz. 268.
61. — Quellien's richting : onbekend meester, Berlijn, Kaiser Friedrich Museum, « naakt meisje », ivoor (Fot. Staatliche Bildstelle), blz. 270.

ERRATUM

Nota 244 op blz. 162 moet 247 zijn.

INHOUD

Drukkerij G. Michiels
- - Tongeren - -



